LOS HOMBRES de la historia

la Historia Universal
a través de
sus protagonistas

2

Picasso



Mario De Micheli

Centro Editor de
América Latina

Picasso dominó más de medio siglo la escena del arte contemporáneo. Artista siempre profundamente comprometido con la historia de su tiempo, fue un auténtico "protagonista", justamente porque es imposible confinar su personalidad al ámbito de la pura experiencia artística, ya que toda su larga e intensa actividad estuvo llena de hechos y elecciones de crónica y de historia.

Su actitud coincidió con la historia de la rebelión de los intelectuales europeos desde fines del siglo XIX y comienzos del XX contra los vicios y la hipocresía de una sociedad llegada a su fase involutiva.
Pero si bien el primitivismo elemental de Picasso fue producto de la misma causa, mediante este camino - y a diferencia de otros artistas - él trató de descubrir su verdadera naturaleza y expresarse sin sufrir el freno de convencionalismos e inhibiciones, en el sentido de la más completa libertad para sí mismo.
No se trata, evidentemente, de un pintor "puro"; por el contrario, Picasso es un artista profundamente sumergido en su contorno, que ha registrado todas las contradicciones de nuestro tiempo y de manera nada pasiva. En eso reside su grandeza: en ser un testimonio - en el mundo del arte - de lo que en nuestro tiempo hay de antihumano, además de todo otro sentimiento libre y generoso. Y todo ello sin convertirse en juez ni moralista.

"Parece haber descubierto de repente los secretos de la pintura, desgarrando el filtro que la separaba de nuestra actualidad y haciendo así de ella, para todos nosotros, algo insustituible, angustiante y esclarecedor".

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma Milán.
Director responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Michele Pacifico, Mirella Brini, Lisa Baruffi.

Ilustraciones del fascículo Nº 3:
Bill Brandt: p. 60 (3)
René Buni, Magnum: p. 78 (2)
H. Cartier-Bresson, Magnum: p. 59 (1); p. 76 (1); p. 82 (6) y p. 84 (1)
Keystone: p. 76 (4)
Dora Maar: p. 72 (2) y p. 74 (1)
Lee Miller: p. 76 (2)
Inge Morath, Magnum: p. 76 (3) y p. 83 (7).
Colaboraron en la recolección del material informativo la agencia Snark International, Mercurio, Perazzi.

Traducción de Néstor Míguez

Centro Editor de América Latina
Salta 38 - Buenos Aires
Sección Ventas: Junín 981 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina
Printed in Argentine

Distribuidores en la República Argentina:
Capital: Mateo Cancellaro e hijo.
Echeverría 2469, 5° C, Buenos Aires
Interior: Distrimeco S.R.L.
Av. La Plata 2138, Buenos Aires.
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos Indugraf S.A.
Mendoza 1523, Lanús Oeste, Bs. As.
en noviembre de 1984

Picasso

Mario De Micheli

1881
Nace en Málaga el 25 de octubre, hijo de José Ruiz Blasco, profesor de dibujo, y María Picasso López.

1889
Pinta a los 8 años su primer cuadro (una corrida).

1891
Abandona Málaga por La Coruña (Galicia), donde su padre acaba de ser nombrado profesor de dibujo en una escuela secundaria.

1896
Se traslada a Barcelona, donde se nombra a su padre profesor en la Escuela de Bellas Artes. Rinde el examen de ingreso al curso de pintura en la Escuela de Bellas Artes. Alquila un estudio en Calle La Plata.

1897
Parte hacia Madrid, donde se lo admite en los cursos de la Academia de San Fernando.

1898
Envía a la Exposición de las Artes de Madrid, donde obtiene una mención de honor, su primera obra de gran formato: *Ciencia y caridad*. Conoce a Jaime Sabartès, que será su amigo y biógrafo.

1898-99
Frecuenta el club Els Quatre Gats. Realiza bocetos y diseños para el local. Graba por primera vez en cobre.

1900
En octubre parte con Casagemas y Pallarés hacia París. En diciembre vuelve a Madrid.

1901
En marzo funda, financiado por el escritor Francisco de Asís Soler, la revista "Arte joven", en la cual se pone de manifiesto la influencia del *Jugendstil* y las impresiones de la vida parisina.
Vuelve a París con Jaume Andreau y conoce al *marchand* Ambroise Vollard, que le organiza una exposición en la galería de Rue Laffitte. Comienza a adoptar la firma Picasso, eliminando el apellido Ruiz. Recibe la influencia de Steinlein, Toulouse-Lautrec y Van Gogh. Conoce al poeta Max Jacob.

1902
Frecuenta los clubes nocturnos de Montmartre y del Barrio Latino. En enero vuelve a Barcelona. Comienza en pintura el llamado período azul, que se prolongará hasta 1904. En octubre vuelve a París con su amigo, el pintor Sebastián Junyer.

1905
En sus pinturas utiliza a menudo el tema de los acróbatas y los arlequines. Descubre a Cézanne y se dedica durante un tiempo a la escultura y el grabado. Conoce a Gertrude Stein, Leo Stein y Matisse. Inicia el llamado período rosa (1905-6). Pinta *La familia de los saltimbanquis*, actualmente en la Galería Nacional de Washington. Se reúne en el "Critérion" con Apollinaire y Max Jacob.

1906
Pinta el retrato de Gertrude Stein. Parte para España y permanece en Gosol, en el valle de Andorra.
Al volver a París se siente atraído por el arte negro, reinicia y termina el retrato de Gertrude Stein y pinta el *Autorretrato* del Museo de Filadelfia. Inicia *Las señoritas de Aviñón*.

1907
Exposición retrospectiva de Cézanne en el Salón de Otoño. En la primavera termina *Las señoritas de Aviñón*.

1908
En otoño, se traslada con Fernande al campo, a las cercanías de Creil. En casa de Apollinaire frecuenta a Henry Rousseau, el Aduanero, Marie Laurencin, Delaunay, Duhamel y Georges Braque.
Comienzos del llamado cubismo analítico (1909-12).

1910
Juan Gris se une a Braque y Picasso en los ensayos cubistas, junto con Luis Marcoussis. Picasso realiza retratos cubistas de Vollard, Uhde y Kahnweiler.

1911
En abril expone por primera vez en los Estados Unidos: ochenta obras, entre dibujos y grabados, presentadas por Alfred Stieglitz en su galería de Nueva York.

1912
Comienzos del llamado cubismo sintético (1912-21). A principios de año se realiza la primera exposición de los pintores futuristas en París. Participa en reuniones cubistas en el estudio de Villon, en Puteaux. Se inicia el período de los cuadros ovalados y de los "collages". Permanece con Braque en El Havre.

1913
Apollinaire publica a principios de año *Los pintores cubistas*. Con *La mujer en camisa*, de la colección Eichmann de Zurich, abandona los planos geométricos rectangulares para conservarlos solamente en algunas naturalezas muertas. En París se encuentra con los futuristas Soffici, Severini y De Chirico.

1914
En el verano se traslada a Aviñón con Braque, Derain y Marcelle Humbert. Realiza bajo la influencia de Ingres una serie de retratos a lápiz.

1916
Muere Marcelle Humbert. Conoce a Jean Cocteau, quien lo invita a preparar las escenas del ballet *Parade* para Diaghilev.

1917
Parade, presentado en mayo en el teatro del Chatelet con un programa redactado por Apollinaire, provoca un escándalo (sólo tres años después llegará al éxito). En el verano, viaja a España con Olga Khoklova, a la que conoce en Roma.

1918
El 12 de julio se casa con Olga Khoklova.

1919
Diaghilev encarga a Picasso la escenografía del *Sombrero de tres picos* de Manuel de Falla. En octubre y noviembre, Paul Rosemberg prepara una exposición de obras

cubistas de Picasso. La invitación lleva la primera tentativa de litografía hecha por el artista: *Ventana de San Rafael.*

1920
Retrata a Raymond Radiguet para la portada de *Mejillas ardientes.* Pasa la primavera y el verano en Juan-les-Pins. Le atrae el paisaje provenzal y se dedica a dibujos mitológicos (*El rapto*).

1921
En febrero nace su hijo Pablo. Pinta la tela *Tres músicos enmascarados.*

1922
Colabora con Cocteau en la escenografía del drama de éste, *Antígona.*

1924
Se ocupa de la escenografía y los trajes del ballet *Mercurio* para "Soirées de París". André Breton lanza su *Manifiesto surrealista.* Picasso dibuja un retrato del joven escritor y se hace amigo de los fundadores del surrealismo.

1925-27
Dibuja al carbón a las bañistas que enfrentan, según las palabras de Raynal, "a un universo nuevo, conforme a su sentimiento de una realidad fabulosa y cruel, despiadada y desesperada . . ."

1929
A partir de este año aparecen con frecuencia en su obra temas de artistas del pasado. Uno de los primeros ensayos de copia lo constituye el panel central del Altar de Isenheim, de Matías Grünewald.
Realiza el retrato de su hijo Pablo vestido de pierrot y con un ramo de flores.

1930
Realiza las ilustraciones para la *Metamorfosis* de Ovidio.

1931
Ilustra *La obra maestra desconocida* de Balzac. Conoce a María Teresa Walter, que aparecerá a menudo en sus telas.

1932
En junio se inaugura en la galería Georges Petit de París y en la Kunsthaus de Zurich la primera exposición retrospectiva de su obra.

1933-34
Realiza para Vollard un centenar de grabados sobre temas clásicos que comprenden 45 planchas del *Taller del escultor* y la serie del *Minotauro.*
En el verano realiza un largo viaje por España. Retorna y desarrolla el tema de la corrida de toros.

1935
Concluye la serie del Minotauro con la *Minotauromaquia.*
Inicia pero no concluye los trámites para divorciarse de Olga Khoklova. De María Teresa Walter nace su hija Maia. Escribe poesías de inspiración surrealista.

1936
En febrero y marzo se realizan dos exposiciones de Picasso en París. Retoma el tema del *Minotauro* y trabaja en las ilustraciones para la *Historia Natural* de Buffon. Consolida su amistad con Paul Eluard y conoce a Dora Maar, inspiradora de muchos cuadros en los que intenta la representación simultánea del perfil y la visión frontal.
En julio estalla la guerra civil en España. La República Española lo nombra director del Museo del Prado.

1937
Entre el 8 y el 9 de enero escribe el texto del folleto *Sueño y mentira de Franco,* al que acompañará una serie de 18 aguafuertes. El gobierno republicano español le pide que decore un muro del pabellón de la exposición internacional que se prepara en París. Bajo la impresión del bombardeo de la ciudad de Guernica (28 de abril) pinta la gran composición para el pabellón. En la Exposición Internacional que se realiza en junio en París se expone *Guernica.*

1938
Muere su amigo Ambroise Vollard.

1939
Se realiza una gran exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York que consagra definitivamente la fama de Picasso en los Estados Unidos. Muere su madre en Barcelona. En setiembre se refugia en Royan.

1940
Vuelve a París.

1941
Escribe la comedia *El deseo atrapado por la cola,* que leerá a Camus, Sartre, Simone de Beauvoir y Raymond Queneau. Inicia la serie de las *Mujeres sentadas* y vuelve a esculpir. Realiza el retrato de Nush Eluard.

1943
En febrero termina la estatua de dos metros *El hombre del carnero.* En mayo conoce a Françoise Gilot. Esculpe la *Cabeza de toro.*

1944
París es liberada el 25 de agosto. Seis semanas después se reabre el Salón de Otoño, al que se rebautiza con el nombre de Salón de la Liberación, con una gran sala dedicada a Picasso. Éste adhiere al Partido Comunista francés.

1945
Atraído nuevamente por la litografía, trabaja en el taller de Fernand Mourlot. Expone en Londres con Matisse. Los horrores de los campos de concentración le inspiran *El osario.*

1946
Por invitación de Dor de la Souchère traslada su taller a las Salas del Castillo Grimaldi. Las obras realizadas aquí formarán el núcleo del Museo Picasso de Antibes. Muere Gertrude Stein.

1947
Realiza en París una cincuentena de litografías. En mayo nace su hijo Claudio. En otoño trabaja en el taller Madoura de Vallauris, junto a los amigos Ramié.

1948
En agosto participa en el Congreso de los Intelectuales por la Paz (Wroclaw). Expone en París cerca de 150 cerámicas en la Maison de la Pensée Française.

1949
Nace Paloma. A pedido de Aragon realiza la famosa *Paloma* para el Manifiesto del Congreso Mundial de la Paz.

1950
Pinta las *Señoritas de orillas del Sena,* y en el verano la *Matanza en Corea.*

1952
Pinta en el *Templo de la Paz,* antigua capilla de los monjes de Lérins en Vallauris, *La guerra y la paz.*

1953
Exposición retrospectiva en Lyon, Roma, Milán y San Pablo de Brasil. Se separa de Françoise Gilot. En noviembre muere Paul Eluard.

1954
Realiza la serie de retratos de Sylvette David. Conoce a Jaqueline Roque. Inicia una serie de quince variantes de *Las mujeres de Argel* de Delacroix. Muere Matisse.

1955
Muere en Cannes Olga Khoklova. Picasso abandona Vallauris por una gran villa sobre la colina de Cannes: *La Californie.*

1957
Realiza el panel para el edificio de la Unesco en París: *La caída de Ícaro.* Realiza la serie de versiones de *Las meninas* de Velásquez.

1960
En el verano se realiza una gran exposición de Picasso en la Tate Gallery de Londres.

1970
Se realiza una exposición de sus dibujos eróticos en el Palacio de los Papas, en Avignon.

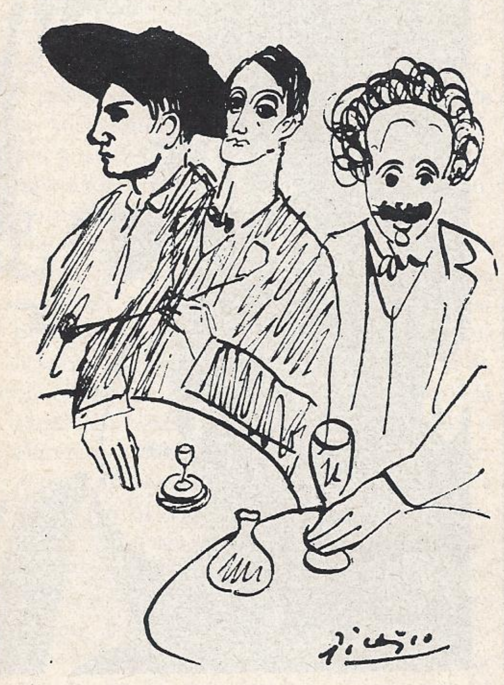
1971
Al cumplir los 90 años, el museo del Louvre realiza una exposición de sus trabajos, homenaje brindado por primera vez a un pintor en vida.

1973
Muere en Mougins, el 8 de abril.

1. *Autorretrato, Ángel F. de Soto y Sebastián Junyer-Vidal, 1902.*

2. *Pablo Picasso en su estudio.*

3. Madre con niño muerto sobre una escalera. *Estudio para* Guernica.



1



2



Esta biografía fue redactada en 1965. A Picaso le quedaban aún ocho años de vida y de creación —pintaba con urgencia desesperada— en su retiro de Notre Dame de Vie, en Mougins; pero ya tenía a sus espaldas sesenta años de liderazgo en la pintura y una obra no concluida pero sí gigantesca y completa. Lo dicho en 1965 sigue teniendo vigencia.

Picasso tiene hoy ochenta y cuatro años y hace por lo menos sesenta que domina la escena del arte contemporáneo. En ciertos momentos apareció como un verdadero signo de contradicción, blanco de polémicas violentas; lo que puede decirse es que su actividad creadora nunca fue la de un artista "neutral". Su pintura está profundamente comprometida con la historia de nuestro tiempo. A veces ha sido una pintura de alarma, de emergencia, capaz de abordar los grandes temas que preocupan a millones de personas. El mismo, como hombre, no ha vacilado en exponerse, en tomar partido, en hacer pesar su prestigio a favor de las causas que consideró y considera justas. Por otra parte, es también el hombre que el cine, los rotograbados, la televisión y la literatura escandalosa representan de mil modos, en los hábitos y costumbres más excéntricos, en sus gustos y gestos más íntimos. ¿Cómo juzgar, pues, a Picasso? ¿Dónde termina el juego, la mímica de su alegría, el estro crepitante de sus pulsaciones; ¿dónde termina, en resumen el "hombre del día" y comienza el Picasso enfrentado con los problemas más acuciantes de nuestra condición moderna? Pero ¿pueden separarse verdaderamente estos aspectos de su personalidad? Una cosa es segura: que de él, todavía hoy, no puede hablarse con indiferencia. Su personalidad arrastra consigo demasiadas cosas decisivas, está entrelazada con demasiadas circunstancias en las que cada uno de nosotros está implicado. Pero justamente en esto reside la grandeza de Picasso. En tal sentido, es un auténtico "protagonista" de nuestro tiempo: justamente porque no puede confinarse su personalidad en el ámbito de la pura experiencia artística, porque toda su larga e intensa actividad está llena de hechos y elecciones, de crónicas y de historia.

Esa es, indudablemente, la razón por la cual el motivo dominante de tantas interpretaciones del arte picassiano —desde las interpretaciones más estrechamente filológicas hasta las ideológicas— es el motivo de la "complejidad". En el fondo es un motivo más que plausible. En el desarrollo de su obra, Picasso se manifiesta como un artista multiforme y contradictorio, es decir, complejo. Basta pensar por un momento en su itinerario creador para que se nos aparezca una larga serie de imágenes contrastantes, de estilos diversos y de modos inconciliables. En este sentido, su complejidad es un hecho evidente. Sin embargo, quizás es menester buscar la clave crítica de Picasso en otra dirección, en una dirección opuesta, orientándose por algunas de sus indicaciones verbales, por ejemplo ésta: "Si tengo algo que decir, lo digo de la manera que me parece más natural."


1


2


3

1. Pablo Picasso a la edad de 4 años.

2. En París, en 1904.

3. Picasso en 1959.

4. Dibujo publicitario para el local de Barcelona "Els Quatre Gats", que Picasso frecuentaba con otros artistas a fines del siglo pasado.



DIBUJO PARA UN ANUNCIO DE «ELS 4 GATS»

4

Evidentemente Picasso no es un "moderado" de la pintura. Piénsese en Braque, en su medida, su dirección, en su cauto y muy dosificado discurso, desarrollado en el ámbito de un axioma estético que se ha hecho famoso: "Amo la regla que corrige la emoción, amo la emoción que corrige la regla." El ámbito en el cual se mueve Picasso es muy diferente. Su pintura no quiere ser una pintura de evocación, de sugestión y recogimiento intimista. En Picasso viven sentimientos de fondo, impulsos elementales, odio y amor; viven de manera intensa y exclusiva que no admite el vago juego de las alusiones y los esfumados. Son impulsos y sentimientos que, en su inmediata elementalidad, reclaman una expresión directa, sin indecisiones ni paráfrasis.

Por lo tanto, es la naturaleza misma de este mundo poético la que le impone una ley expresiva tan drástica. Picasso no puede proceder por aproximaciones sino por enunciaciones fulminantes y perentorias. Para él, en el proceso que va de la emoción a la expresión, todo atajo es bueno. Tiende a eliminar, a desgarrar, todo lo que se interpone entre esos dos momentos. Esta es la razón por la cual su arte es tan profundamente antidescriptivo, tan "resumido" quizás. Es un arte que no puede soportar las tergiversaciones ni los sofismas, justamente porque las pasiones de Picasso, sus sentimientos, irrumpen en él con la energía impávida de la autenticidad. Lorca estaba acuciado por igual exigencia: "Decir mi verdad de hombre sanguíneo, matando dentro de mí la burla y la sugestión de la palabra."

La revuelta de los artistas

Es evidente que una actitud o exigencia similar coincide con la historia de la rebelión que los intelectuales europeos, desde fines del siglo XIX y comienzos del XX, han iniciado contra los vicios y la hipocresía de una sociedad que ha llegado a su fase involutiva. Si, de hecho, Europa conoció —hacia 1848 y en su lucha contra los viejos absolutismos— un ascenso revolucionario general en torno al cual se organizaron el pensamiento filosófico, político y literario, la producción artística y la acción de los intelectuales, en los años que siguieron, años de descenso y de afirmación conservadora y reaccionaria, esa ferviente tendencia unitaria decayó y se quebró, provocando en los intelectuales situaciones de desánimo, de crisis y de rebelión. Justamente allí se originó el alejamiento de muchos intelectuales con respecto a su clase. Quizás fue Baudelaire quien por primera vez expresó, con extremada lucidez, los motivos de ese alejamiento como reacción ante el golpe de estado de Luis Napoleón. En marzo de 1852, en una carta al alcalde de Neuilly, en cuyos registros electorales estaba inscripto, afirmaba: "No se me ha visto votar: es una decisión que he tomado espontáneamente. El 2 de diciembre me he despolitizado. *Ya no hay ideas generales.* Es un hecho que todo París es orleanista, pero esto no me concierne. Si hubiese votado, no habría podido votar más que por mí mismo. Quizás el porvenir pertenezca a los hombres desclasados."

También formaba parte de esta rebelión el rechazo de una cultura oficial y una tradición que se revelaban de pronto como inútiles y embarazosas. Liberarse de tal sociedad y de tal tradición se había convertido —al menos para los artistas y los poetas más sensibles— en algo absolutamente indispensable. Aquí tienen su origen las poéticas de la fuga o de la evasión de la civilización. Convertirse en "salvajes": esta fue la nueva fórmula mágica de la salvación, fórmula que quizás permitiera reencontrar, bajo las incrustaciones que sofocaban los instintos, la carne viva del hombre, sus zonas de pureza y de libertad no contaminadas. Las corrientes artísticas del primitivismo se explican en el interior de esta revuelta; se explica el caso de Gauguin, que va a refugiarse entre los maoríes para protestar contra la sociedad "criminal, mal organizada" y "gobernada por el oro"; se explican los viajes de Nolde a los mares del Sur, de Pechstein a las islas Palan, de Klee y Macke a Túnez y de Barlach a los miserables de la Rusia meridional. También el poeta Rimbaud expresó en su tiempo, de modo muy explícito y agresivo, esta voluntad de revuelta y de evasión: "Sacerdotes, profesores, maestros, os engañáis poniéndome en las manos de la justicia. Nunca he sido cristiano: soy de la raza que cantaba durante el suplicio; no entiendo las leyes; no tengo sentido moral; soy un bruto."

A comienzos del 1900 y durante muchos años esta rebelión en el plano artístico tenderá a asumir formas racionales que desembocarán en el rechazo de toda la cultura tradicional europea, para volverse a las culturas arcaicas, a las civilizaciones bárbaras, al arte totémico. En una famosa poesía, Guillaume Apollinaire, el gran amigo de Picasso de los primeros años parisinos, escribía:

Caminas hacia Auteuil, caminando quieres
volver a casa
para dormir entre tus fetiches de Oceanía
y de Guinea:
son los Cristos de otro signo y de
otra fe.
Son los Cristos menores de las esperanzas
oscuras.

También el primitivismo elemental de Picasso es producto de tal causa. Para Picasso, sin embargo —a diferencia de muchos otros artistas para quienes el primitivismo fue más bien una ocasión de polémica cultural o social, o un ejercicio de variaciones formales, de puras investigaciones plásticas—, se trató y se trata de algo que le permitió descubrir su verdadera naturaleza, su temperamento, y lo puso en condiciones de expresarse sin sufrir el freno de convencionalismos e inhibiciones. En otras palabras, Picasso ha interpretado el primitivismo de la manera más provechosa y menos literaria posible, es decir, en el sentido de la más completa libertad para ser él mismo, antes que en el gusto por una iconografía distinta. Para él, el primitivismo quiere decir espontaneidad, fidelidad a los impulsos, las pasiones y los sentimientos; quiere decir pintura explícita, descubierta.

Pintar a quemarropa

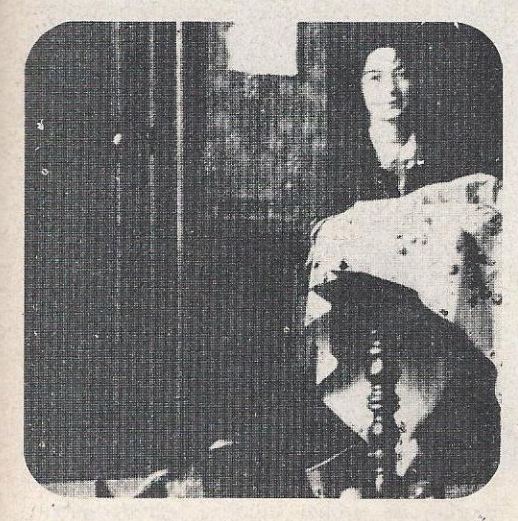
Por ello, también Picasso ha logrado crearse un método de trabajo tan eficiente, que favorece la rapidez de la ejecución con todas las posibilidades de cambio en el curso mismo de la invención de la imagen. Tiene necesidad de este método porque corresponde a la naturaleza íntima de su inspiración; es un método que le garantiza siempre un "resultado". En realidad, Picasso, considerado a menudo como el más furibundo experimentador de formas, es un artista que odia los experimentalismos. "Yo busco, yo encuentro", ha dicho una vez. Y quería decir justamente esto: lo que cuenta, en pintura, es siempre la definición ajustada, precisa, de la imagen. Ni siquiera en la época heroica del cubismo admitía la idea de ser experimentador de teorías, de probar hipótesis estético-científicas con sus cuadros. Lo confesará más tarde: "Matemática, trigonometría, química, psicoanálisis, música y no sé qué más aún, han sido medios con relación al cubismo, para explicarlo. Todo eso no ha sido más que literatura, insensatez, y ha conducido al pernicioso resultado de cegar a la gente con teorías."

La "brutalidad" de Picasso, ese modo suyo de pintar a quemarropa, de abolir con la mayor decisión toda zona de incertidumbre en torno a la imagen, es, además de su temperamento, la consecuencia de esta convicción suya. En su visión no puede haber nada indeterminado, hasta lo menos definible debe adquirir concreción, contorno nítido, fisonomía específica y debe convertirse en imagen clarísima: hasta el misterio del ser; hasta lo que hay de más oscuro en las profundidades del hombre, en sus ancestrales terrores, en sus espantos, en su avidez; hasta el aullido erótico que nace en las oscuridades de la sangre; hasta el pánico desenfrenado que no conoce límites. Es éste uno de los caracteres más típicos del arte picassiano. Él lo ha llevado a la superficie, y por ende al conocimiento, hasta el reino primordial de los instintos; lo ha llevado a la luz con despiadada claridad.

Picasso no ha inventado temas extravagantes. En el fondo, sus temas son los tradicionales: el desnudo, el retrato, el rostro, la naturaleza muerta y la composición que los



1



2



3

1. Picasso con Fernande Olivier en Montmartre, en 1906.

2. Marcelle Humbert en 1912.

3. Retrato de su mujer Olga Khoklova, en 1917.

4. Autorretrato de 1901: llegada del artista a París.

5. Saltimbanqui sentado, con muchacho, 1906.

expresa. Desde este punto de vista, no es ciertamente un innovador. En comparación, las innovaciones temáticas de los surrealistas son mucho más ricas y estrepitosas. Pero a Picasso le bastan esos temas, porque sabe reunir en ellos tal densidad de significado que expresa todas sus angustias. Es suficiente recordar la serie completa de las *Mujeres sentadas*, que pintó en la época de la ocupación nazi de Francia, para comprender qué cambio supo realizar en un tema tan tradicional: angustia, denuncia, ferocidad y furor sacuden a estas imágenes, y dilatan su sentido hasta la conciencia general de la tragedia. Bajo las imágenes de esta serie podríamos escribir las palabras de Rimbaud: *Este es el tiempo de los asesinos*; o bien, aquel breve comentario que Goya grabó al pie de un aguafuerte: *El sueño de la razón engendra monstruos.* Sin duda, en el pasado, el tema tradicional de la "mujer sentada" nunca había alcanzado tanto vigor y tanta amplitud emblemática. Estas figuras deformadas y convulsas son verdaderamente apariciones de una época irracional, una época de mutilación y negación del hombre. Para decir lo que quiere, Picasso no necesita temas complicados o literarios. Cualquier sentimiento puede expresarse mediante un simple desnudo, una naturaleza muerta o unos pocos objetos cotidianos. También en un cuadro como *Guernica* se vive de esta "simplicidad", de esta "elementalidad" de símbolos o de emblemas: el toro, el caballo, el cuchillo, la lámpara, la flor, etc. Picasso no trata nunca de "complicar", sino de "simplificar". También sobre esto tenemos un aforismo suyo: "El cuadro es siempre el resultado de una suma de destrucciones." Es esta simplificación, y no sus complicaciones, lo que a menudo hace impenetrable o difícil el arte de Picasso. Puede afirmarse que tiende siempre a reducir sus emociones, sus pasiones, a un esquema expresivo esencial que procede por contracciones y abreviaciones. Con tal exigencia, se explica también la naturaleza de sus deformaciones. Pero este carácter de síntesis violenta que reviste su arte revela sin embargo la enérgica intervención intelectual que se produce en su acto creador y que se manifiesta en la conclusión figurativa como una impronta, como un poderoso sello formal. Es esto lo que quita al ímpetu y la espontaneidad de Picasso todo carácter provisorio, "impresionista", para conferirle por el contrario un valor casi definitorio, en el cual también el fuego pasional, la furia, la vitalidad de temperamento se encuentran entrelazados como en un nudo que aumenta su fuerza porque la concentra e impide su dispersión. Es la misma vehemencia de la inspiración la que apela a una intervención intelectual de tanta agresividad. Se trata de dos momentos simultáneos del mismo acto creador. Así surge en el corazón de la imagen picassiana un contraste cargado de energía y de tensión, el contraste que hace de toda imagen suya algo ardiente y lúcido al mismo tiempo. De esto se ha dado cuenta el mismo Picasso, si es verdad que ha dicho: "El arte no es la aplicación de un canon de belleza, sino lo que el instinto y el cerebro conciben más allá de todo canon."

El "cerebralismo" de Picasso

Es verdad, pues, que Picasso es un artista "cerebral", pero sólo en esta acepción del término. Su inteligencia creadora no se convierte nunca en intelectualismo, porque no se sustituye nunca a la fuerza emotiva de la inspiración: es sólo un vehículo esencial de ella que simplifica la expresión hasta la concisión más eficaz y acuciante. Por este motivo, su arte es tan libre en sus modos y en la invención: simplificación y libertad expresiva son dos términos que se corresponden; por lo menos, la simplificación corresponde a la libertad. Toda invención picassiana, aun la que puede parecer más arbitraria, toda deformación y abreviación, toda síntesis, toda violación de los cánones estéticos consagrados y toda "osadía formal" surgen de esa necesidad expresiva, que es la única ley de Picasso y a la cual somete toda otra preocupación estética. También su temática se desarrolla con una dialéctica constituida por claras contraposiciones: tragedia e idilio, realidad y mito. Nada mejor que las grandes obras —que recapitulan ejemplarmente de una época a otra toda la creación de Picasso—demuestran la verdad de esta contraposición dialéctica fundamental de su visión del mundo: el *Bombardeo de Guernica, La pesca de Antibes, La carnicería, La alegría de vivir, La guerra y la paz.* Se podría hacer preceder estas obras por otros dos cuadros que pertenecen a los comienzos de la evolución picassiana y que confirman la coincidencia de esta dialéctica, desde el primer período de su actividad con las inclinaciones más auténticas de su naturaleza. Aludimos a un cuadro como *La familia de los saltimbanquis*, pintado entre 1905 y 1906, que reúne todos los motivos dulcemente sentimentales de los períodos azul y rosa; y a esa otra obra fundamental del arte moderno, *Las señoritas de Aviñón*, terminada en 1907, que recapitula con suma aspereza las rápidas y convulsionadas etapas del descubrimiento picassiano del mundo primitivo. Por una parte está el Picasso heroico, dramático, violento y cruel; por la otra, el Picasso tierno, patético y feliz.

No se crea, sin embargo, que entre estos términos haya una cesura. En su dialéctica, tales términos, en todos sus aspectos, conviven y se engendran mutuamente por contraste. En el fondo, el "mecanismo" por el cual surge del otro, y viceversa, no es para nada complicado: de la serenidad amenazada o destruida nace el drama, de la aspiración profunda a la felicidad nace el idilio y el mito. Es menester subrayar esto.

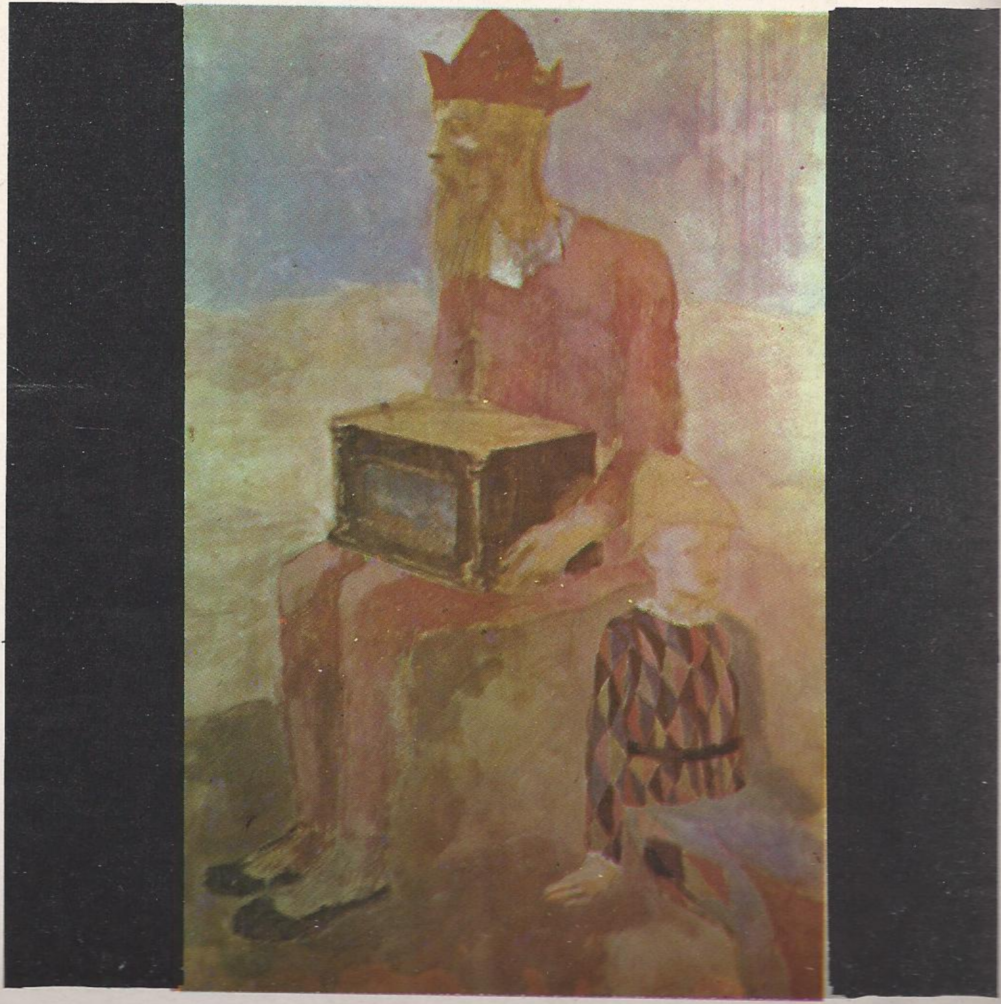


En general, los cuadros de la felicidad, de la alegría de vivir y de la paz buscan sus referencias, sus imágenes, en la mitología. El tema poético de la edad dorada reaparece en Picasso cuando aborda tales argumentos: sátiros y ninfas, árboles cargados de frutos, caballos alados y danzas pánicas. Parece entonces que quiere hacernos comprender que la condición verdadera de los hombres es, hoy sobre todo, una condición de dramática realidad, mientras que la condición de la felicidad es solamente una aspiración, por lo cual únicamente se la puede representar mediante analogías mitológicas. En el mito de la felicidad, en la grande y madura estación de la paz, Picasso ve la disolución de las contradicciones terrestres, ve lo imposible convertirse en lo posible, las golondrinas que "sobrenadan" en la fuente de los peces, los peces que "vuelan" en la jaula de los pájaros, el hipogrifo, símbolo de la poesía, que tira del arado, y la lechuza, símbolo de la sabiduría, posada sobre la cabeza de un niño.

Los primeros inspiradores

Estas observaciones críticas generales sobre el carácter del arte picassiano, indispensables como prólogo, hallan una verificación circunstanciada a lo largo de todo el desarrollo creador de Picasso, aun en esa parte inicial de su labor que se ubica entre el 1901 y el 1906, y que se divide en los períodos azul y rosa. Lo que en verdad interesa a Picasso en sus primeros contactos con París no es tanto la pintura paisajista, a la cual se dedicaban preferentemente los pintores de aquellos años, bajo la influencia impresionista, como la pintura de figuras. Los artistas a los que observa con placer son Lautrec y Steinlein. Este último es el dibujante socialista de "Assiette au Beurre", la más famosa revista de caricaturas y dibujos políticos, para la cual trabajaban por entonces algunos de los artistas que poco después formarían parte de los grupos más activos de la primera vanguardia artística y del mismo movimiento cubista: Juan Gris, Marcoussis, Kupka, Van Dongen y también Valloton, Kubin, Kirchner. Hay quien asegura que hasta Picasso colaboró en ella, al menos una vez, con un seudónimo. La gran simpatía de Picasso hacia un artista como Steinlein quizás pueda explicar su inclinación hacia la temática vagamente populista de la época azul: los mendigos, los músicos ambulantes, las planchadoras, los chicos enfermos, las madres dolientes; y por ende, también, hacia los motivos de la vida libre y vagabunda del circo: los jóvenes acróbatas, las delgadas bailarinas, los payasos barrigones y los arlequines con sus ropas hechas de remiendos.

Pero este segundo momento también nos revela que Picasso se alejó rápidamente de las influencias de Steinlein y Lautrec, asimilando de manera autónoma las sugestiones



vivísimas del ambiente cultural en el cual vivía y actuaba. El tema del arlequín, por ejemplo, ya había sido tratado por Cézanne, mientras que el del saltimbanqui era común a sus amigos poetas, tanto al fantasioso Max Jacob como al ferviente Apollinaire. Unos años más tarde, Rainer Maria Rilke, recordando el gran cuadro de Picasso admirado en París y que resume el ciclo del circo, *La familia de los saltimbanquis*, le dedicará un pasaje de sus *Elegías de Dos Centavos*: "Dime, qué son los nómades, esos fugitivos - un poco más que nosotros mismos, que acosa desde los primeros días, - que tuerce un querer. - Y los tuerce, - los pliega, los liga, los libra, - los vibra y retoma; ellos como de un aceitado aire, más suave, se deslizan sobre el tapiz - gastado, sutil, cada día más por el eterno - bailar de los cuerpos, perdido - tapiz en el universo."

El tema de los saltimbanquis era, pues, uno de esos temas que terminan por formar parte del gusto literario de una época, y en realidad no escapa a este sabor literario ni siquiera la producción que se refiere al tema. Sin embargo, en estos cuadros dulcemente crepusculares ya maduraba la energía vital de Picasso, una energía que comienza a revelarse en 1905, a través del tema "rosa" de los adolescentes desnudos que llevan los caballos al río, donde en más de un momento el dibujo se hace seco y sintético, en la potente concisión del *Retrato de Gertrude Stein*, la escritora americana que por aquellos años fue una de las pocas personas que defendían a Picasso, en el *Autorretrato* y los *Dos desnudos*. Estas obras son todas de 1906. Del mismo año, según el testimonio de Henry Kahnweiler, que luego será su *marchand*, es el comienzo de la obra *Las señoritas de Aviñón*, que constituye un punto clave del arte contemporáneo.

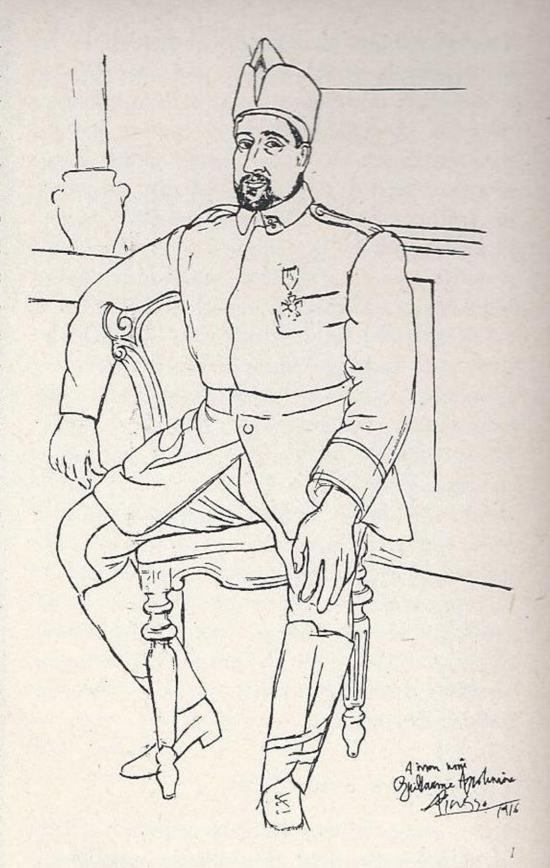
"Las señoritas de Aviñón"

Ahora el estilo de Picasso aparece profundamente cambiado. En la "época azul" sus personajes parecían tenues, excesivamente alargados y tendientes a una estilización de la que no estaba ausente el gusto *liberty* de aquellos años, además de ciertas influencias del Greco. En la "época rosa", en cambio, las figuras se habían acortado, adquiriendo una dimensión más consistente y liberándose de manera total de la línea de origen floral. Pero ahora el estilo se hace áspero, duro y decidido. Con esta tela, terminada al año siguiente, Picasso se pone a la cabeza de la vanguardia artística europea. A partir de este momento no habrá camino o sendero expresivo del arte sobre el cual no deje el sello de su fuerza creadora.

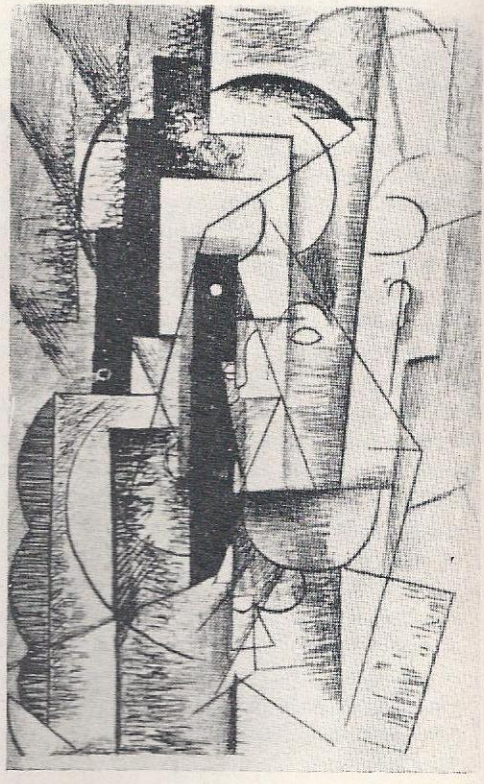
El mismo Kahnweiler ha relatado cómo vio *Las señoritas*, en su primer encuentro con Picasso, en 1907, y cómo fue recibida la obra por los mismos amigos del artista. "Un buen día me decidí. Sabía la dirección: calle Ravignan 13. Así, subí por primera vez esos escalones que luego volvería a subir tantas veces . . . ¡El local que servía de estudio a Picasso! Nadie podrá imaginarse jamás la pobreza y la miseria de estos estudios de la calle Ravignan. En aquel entonces el de Juan Gris era todavía peor, quizás, que el de Picasso. El empapelado se caía a jirones de las paredes de maderas desencajadas. Los dibujos estaban cubiertos de polvo y las telas enrolladas sobre un diván desfondado. Cerca de una estufa se veía una especie de montaña de lava amontonada: la ceniza. Era espantoso. Allí vivía Picasso con una bellísima mujer, Fernanda y un gran perro que se llamaba Fricka. Había también un gran cuadro, que luego llevó el título de *Las señoritas de Aviñón* y que constituyó el punto de partida del cubismo. Lo que quisiera hacer sentir es el heroísmo increíble de un hombre como Picasso: su soledad moral de aquella época tenía algo de cruel, porque ninguno de sus amigos pintores lo había seguido. El cuadro que había pintado les parecía a todos una cosa loca, una cosa monstruosa. Braque, quien había conocido a Picasso a través de Apollinaire, había declarado que le hacía la impresión de alguien que hubiese bebido petróleo para escupir fuego, y Derain me dijo personalmente en aquellos días que pronto acabaríamos por encontrar a Picasso ahorcado detrás de su gran cuadro; tan desesperada le pareció aquella empresa."

Veintiocho años más tarde, con su conocida vivacidad, Picasso contó algunos hechos particulares concernientes al nacimiento y el título de esta obra. "*¡Las señoritas de Aviñón!* ¡Cómo me fastidia este nombre! Lo inventó Salmon. Enteraos de que, al principio, se llamaba *El burdel de Aviñón*. ¿Y sabéis por qué? Aviñón fue siempre para mí un nombre conocido, un nombre ligado a mi vida. Habitaba a dos pasos de la calle de Aviñón. Allí compraba el papel y los colores para las acuarelas. Además, como sabéis, la abuela de Max Jacob era oriunda de Aviñón. Decíamos un montón de cosas tremendas sobre ese cuadro. Una de las mujeres era la abuela de Max; otra, Fernande (Olivier); otra, Marie Laurencin; todas en un burdel de Aviñón. Según la primera idea, también debía haber hombres; por lo demás, habéis visto los dibujos. Había un estudiante que tenía en la mano un cráneo, y también un marinero. Las mujeres estaban por comer; de ahí la cesta de frutas, que ha quedado. Luego cambió y se convirtió en lo que es ahora."

Pero, ¿qué significa verdaderamente esta obra en la actividad creadora de Picasso y en la historia del arte contemporáneo? Para Picasso sella el descubrimiento de sí mismo a través de lo primitivo, y para el arte contemporáneo el comienzo de una total libertad de visión frente a los cánones del siglo pasado. En efecto, es el primer ejemplo revelador de ese furor, instintivo y cerebral al mismo tiempo, que luego se confirmó



1



2

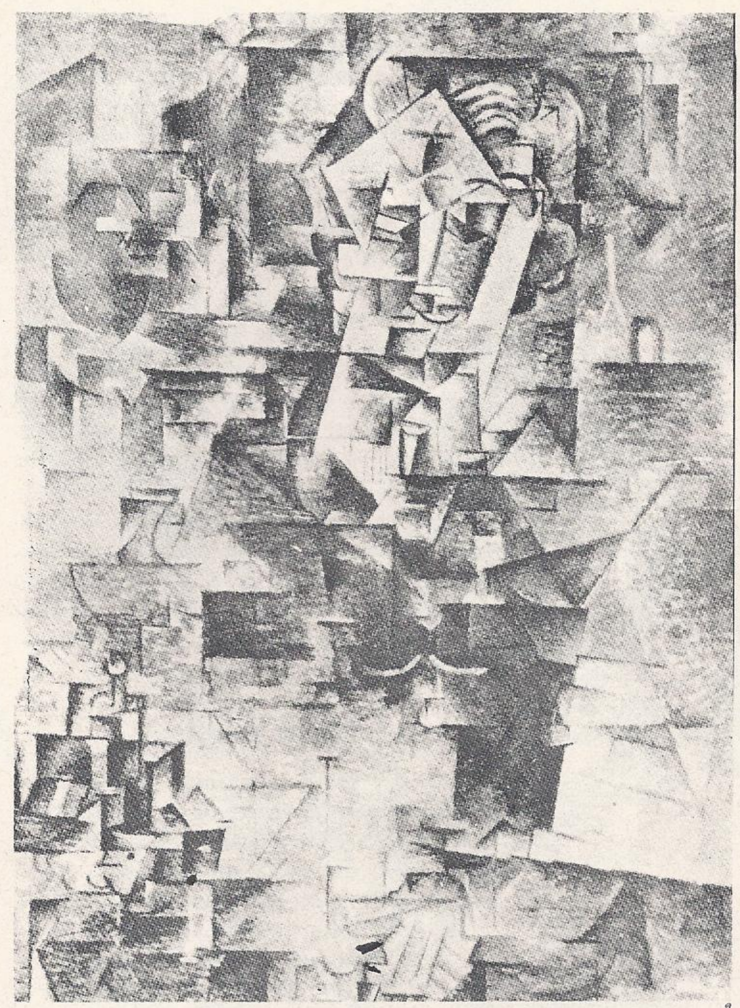
como típico de la naturaleza creadora de Picasso. Pero no es solamente esto. En esta gran composición, el exotismo pierde sus aspectos más literarios para convertirse en un verdadero instrumento de corrosión de las normas tradicionales de la cultura figurativa, no sólo en el uso antinaturalista del color, sino también en las estructuras mismas sobre las que se basa tal pintura. La perspectiva está quebrada, fragmentada en volúmenes escindidos, marcados, que inciden uno sobre el otro con un ritmo espacial del cual quedan excluidas las medidas del espacio clásico. La fuerza primordial que se manifiesta en esta tela se conservará de algún modo con el mismo carácter durante unos dos años, expresándose en una serie de naturalezas muertas cuadradas, angulosas, de figuras imponentes y paisajes pintados con seca volumetricidad. En 1909, en Horta de Ebro, esta violencia inicial se aplaca y la enseñanza de Cézanne se impone: las formas geométricas se hacen más calmas, inmóviles y nítidas. Este es el verdadero comienzo del cubismo.

El volumen y la estructura han sido, por lo tanto, las dos primeras preocupaciones de los cubistas. Eliminando la atmósfera, el gusto sensual por el color y la línea ondulada, trataban de crear una pintura de un potente rigor. Sólo les interesaba la construcción y la corporeidad de los objetos. De este modo los pintores cubistas reaccionaban ante el impresionismo y, por consiguiente, también ante el *fauvismo* y su espontaneidad cromática. De ahí que para ellos, inicialmente, también el color pasara a segundo plano. En verdad, preferían usar tonos neutros, grises, colores terrosos y verdes diluidos.

La lección del cubismo

A fines de 1909 comienza lo que se ha llamado "cubismo analítico"; esto es, al primer cubismo hecho de planos simples, amplios y volumétricos, que todavía dan una imagen dispuesta de alguna manera en profundidad, sucede un cubismo en el cual los planos se desmenuzan ulteriormente en un desfacetamiento fijo, continuo, que rompe el objeto, lo fragmenta en todas sus partes, *lo analiza*, en fin, fijándolo sobre la superificie de la tela, donde el relieve queda reducido al mínimo.

En el desarrollo posterior, el "cubismo analítico" se convierte en "cubismo sintético"; esto sucede hacia fines de 1910 o un poco más tarde. Elemento fundamental del "cubismo sintético" es la libre reconstrucción del objeto separado definitivamente de la perspectiva: el objeto ya no es analizado y desmembrado en todas sus partes constituyentes, sino expresado en su fisonomía esencial, sin sujeción alguna a las reglas de la imitación. La síntesis se produce tomando naturalmente en cuenta todas las partes del objeto o sólo algunas, que aparecen en el



3



4



5



6

1. *Retrato de Guillaume Apollinaire con la cabeza vendada, 1916.*

2. Retrato de Apollinaire, *1913.*

3. Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler, *1910.*

4. *Georges Braque en su estudio de Montmartre en 1910.*

5. *Picasso hacia 1910.*

6. *Dibujo de De Chirico (1915), representando a Picasso entre algunos amigos.*

plano de la tela en cada uno de sus lados. Con la libertad del cubismo sintético terminó también la severidad de la línea recta y de los colores apagados. La línea, en efecto, comenzó a flexionarse y los colores, puros y profundos, adquirieron esplendor. Era el retorno al color *fauve*.

Sin embargo, el cubismo no fue un movimiento homogéneo, como suele creerse. Dentro de él había al menos dos tendencias, difícilmente discernibles al comienzo, pero que luego se manifestaron con evidencia. De la primera formaban parte los dos pintores-teóricos Gleizes y Metzinger, y de la otra Picasso, Braque y Léger. En la polémica contra los impresionistas, Gleizes y Metzinger reprochaban a estos pintores y a sus adeptos ser solamente *retina* sin nada de *cerebro*, con lo cual condenaban el primer positivismo ingenuo y elemental del impresionismo, pero al mismo tiempo refirmaban la exigencia de una verdad científica superior. Esto es, rechazaban el registro puro y simple de los datos visibles, y perseguían su organización en una síntesis intelectual que, mediante una selección, nuclease los datos esenciales. No hay duda de que estos teóricos fueron influidos por los profundos cambios que se produjeron por entonces en la interpretación de las ciencias. Estamos en la época en que se difunden por Europa las teorías empiricocriticistas y fenomenológicas. En Francia, Boutroux comienza a defender la interpretación subjetivista de las leyes de la naturaleza y Bergson formula sus teorías sobre la duración y la simultaneidad: el idealismo y el espiritualismo resurgen, pues, como un serio elemento de crítica a las concepciones macizas del positivismo. Estas nuevas ideas y, en general, todas las intuiciones de la época vinculadas con las últimas investigaciones en el campo de la matemática y la geometría han ejercido una influencia sobre la teorización de la tendencia encabezada sobre todo por Gleizes y Metzinger. Basta hojear sus textos para darse cuenta de ello. Por ejemplo: "Si se quiere relacionar el espacio de los pintores con alguna geometría, es necesario referirse a los estudiosos no euclidianos y meditar largamente ciertos teoremas de Rieman." O también: "En su apertura hacia lo exterior, el cubismo despoja por doquier a las formas de su realidad transitoria, de lo pintoresco, y las coloca en su pureza geométrica, las equilibra en su verdad matemática."

Aparte del constante lenguaje aproximativo de todos los textos teóricos del cubismo en las cuestiones científicas o matemáticas, lo cual era natural por lo demás, una cosa resulta clara de ellos, y es la tendencia a la superación subjetiva de la objetividad. Este subjetivismo, sin embargo, es de naturaleza bastante diferente del expresionista o, más tarde, del surrealista, de origen emotivo o psicológico: es decir, es un subjetivismo de naturaleza mental. El despojo de la objetividad de sus elementos *impuros*, despojo propugnado por Gleizes y Metzinger, es por ende el comienzo de la operación que llevará al abstractismo. Pero, ¡cuidado!: no al abstractismo del primer Kandinsky, impregnado de impulso místico, sino al abstractismo rígido, nítido y "racionalista" que hallará en Mondrian a su representante más coherente.

Si bien en ciertos aspectos el cubismo fue para Picasso, después de la ruptura de *Las señoritas de Aviñón*, una forma de rigor y de disciplina, nunca fue por cierto un camino hacia una forma de cristalización mental de los datos reales. Picasso era verdaderamente lo opuesto de las teorizaciones de Gleizes y Metzinger, hasta el punto que, entre 1915 y 1925, sin abandonar los descubrimientos realistas, sino por el contrario desarrollándolos, inicia y elabora simultáneamente lo que se ha llamado el "período neoclásico".

El neoclasicismo de Picasso

En 1916 Picasso va a Italia y permanece en Roma para ocuparse de la escenografía y los trajes de *Parade*, un ballet creado por Cocteau al que puso música Satie y que fue realizado para los Ballets Rusos de Diaghilev. El nuevo trabajo lo absorbe, pero no deja de dibujar. Mirando estos dibujos, en los que predominan los retratos al estilo de Ingres, no parece que el gran arte italiano del Renacimiento, el conocimiento de la escultura romana tardía o de la pintura pompeyana o, también, del manierismo inspirado en Miguel Ángel y Rafael dejen huellas en él. Según Kahnweiler, Picasso ni siquiera visitó la Sixtina. Roma, Nápoles, Pompeya y Florencia no parecen conmoverlo. Pero, en realidad, su desinterés sólo es aparente.

La sensibilidad de Picasso, casi inconscientemente, se extiende a todo; su inteligencia elige instintivamente; su memoria registra. El encuentro con Italia, por más de un motivo, se convierte en un encuentro determinante para su arte.

En efecto, no pasa mucho tiempo sin que la multitud de impresiones visuales, de las emociones fugaces y de los contactos tenidos, resurja en su recuerdo y, como todo lo que asombra a Picasso, se convierta en pintura, en expresión nueva, en invención figurativa. Y así nace, justamente, su particular neoclasicismo.

La primitiva inspiración clásica, que se apoyaba en el rigor ingresiano, sufre un cambio profundo. La línea de Ingres pierde penetración analítica y adquiere espacialidad. Ya no son los cuerpos ágiles e inmaduros de las adolescentes lo que lo atrae, sino los desnudos suntuosos, matronales, monumentales. Quizás, podría decirse, fue justamente el viaje a Italia lo que le hizo volver a encontrar el sentido de la grandeza que, instintivamente, había revelado en *Las señoritas de Aviñón*: el sentido de la grandeza, de la dilatación de la imagen hasta las enormes dimensiones propias de Miguel Ángel. Sea como fuere, precisamente en esta época demuestra haber comprendido que su ardor y su ímpetu pueden tentar lo "grandioso" y hallar en ello una satisfacción antes desconocida. Y tal convicción le servirá en adelante, no sólo en el ámbito de la figuración neoclásica, sino también en todas sus otras formas de expresión: será para él como un nuevo sentido de libertad, de posibilidad expansiva de su imaginación plástica.

El año 1920 señala la plena afirmación de su neoclasicismo. La guerra ha terminado y la aspiración general de los hombres es reconciliarse con la vida, retomar contacto con los sentimientos del retorno a una realidad de paz. Picasso no es el único que en este período, se convierte con fervor a una pintura líricamente serena y llena de aliento; también pintores como Matisse, Braque y Léger adoptan modos más amplios, más calmos y más mesurados, sea en el color, sea en la configuración formal de las imágenes. Esto es, parece que también los artistas sienten esta exigencia general de distensión y que de algún modo la interpretan con sus obras.

El descubrimiento del mar

En la primavera de ese año se trasladó a Juan-les-Pins. La visión del mar lo emocionó profundamente. "No quiero pasar por un visionario —dirá más tarde—, pero estaba verdaderamente conmovido." Desde ese momento, las costas mediterráneas de Francia se convierten para él en una especie de región ideal.

Y es en el mar, en las dulces playas, en la luz, ya deslumbrante, ya calma y difusa del cielo donde pinta y dibuja sus mujeres abandonadas a los ocios felices de una existencia mítica; mujeres extendidas perezosamente sobre la arena o en desenfrenada carrera por la orilla, dedicadas al cuidado de su belleza o emergiendo del agua como extrañas nereidas de una mitología renovada. Son desnudos de mujeres grandes, a veces enormes y pesadas, otras menos macizas, pero siempre dibujadas con suma soltura, a menudo con audaces desarticulaciones, con deformaciones totales de la verdad anatómica, en suma, con soluciones formales que no es posible entender si no se conocen las premisas cubistas.

Estas imágenes femeninas asumen el carácter de sublimes símbolos de la vida, casi de divinidades naturales. Quizá también por eso Picasso dibuja en este período tantas escenas de maternidad: madres enormes, con grandes y colmados senos, fecundas e indolentes como la "tierra genitriz". Algunas de estas imágenes femeninas recuerdan *La Gigante* de Baudelaire: "En los tiempos



1

1. Las señoritas de Aviñón, *1907*.



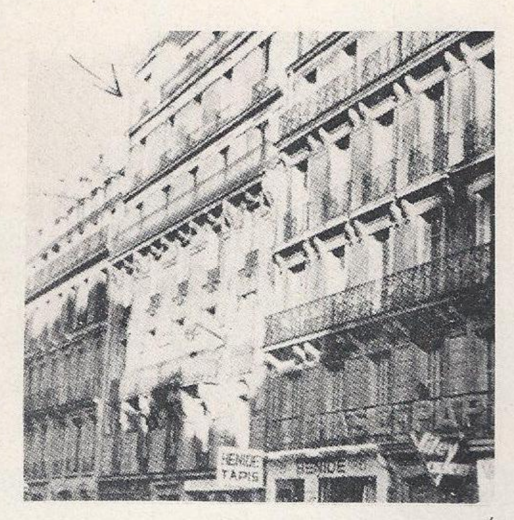
1



2



3



4

1. La madre del artista, *1925*.

2. *Olga Khoklova, mujer de Picasso, en 1925.*

3. *Retrato de su hijo Pablo sobre un burrito, 1905.*

4. *El edificio de Rue de la Boétie, en París, donde Picasso vivió y trabajó durante muchos años.*

5. Campesinos, *1919*.

6. *Madre con el niño, 1922.*

en que la Naturaleza, con poderosa fantasía / concebía cada día hijos monstruosos / me hubiese gustado vivir junto a una joven gigante . . . / y recorrer a mi gusto sus magníficas formas; / treparme sobre las pendientes de sus enormes rodillas . . . / y dormir descuidadamente a la sombra de sus senos / como un pequeño y silencioso villorrio al pie de una montaña."

En la visión de Picasso, sin embargo, no están presentes los deseos románticos de Baudelaire. En Picasso está presente, más bien, aquel sentido primordial que ya hemos señalado, y la percepción de antiguas instituciones como la de Anaximandro, referida por Aecio, y según la cual "los primeros animales nacieron en el agua encerrados en membranas espinosas; a edad más avanzada pasaron a tierra firme y, después de romper las envolturas, al poco tiempo iniciaron su vida actual".

Este extraordinario sentido de los mitos originales de los que es cuna el mar Mediterráneo persistirá como un dato adquirido para siempre; será para él una fuente abundante de inspiración, hasta esos desnudos femeninos pintados como pálidas y transparentes medusas alrededor de 1930, y hasta el gran ciclo de la *Alegría de vivir* de 1946, y otros. Picasso, con sus excepcionales dones, de imagen en imagen ha logrado remontarse a las más lejanas épocas de nuestra civilización, restituyéndonos el valor oscuro de esas fabulosas fantasías en las que se oculta el secreto de nuestra génesis.

No es una casualidad que en 1921 Picasso ilustre el poema de Paul Valéry *La joven Parca*. El período del llamado "gran cubismo", junto con el período neoclásico, constituyen, por ende, dos de los momentos más fructíferos de Picasso, sobre todo dos momentos que, integrándose recíprocamente, están en la base de todo su trabajo futuro, pues abren el camino a la completa libertad de su lenguaje, un lenguaje del cual desaparecerán los "períodos" y en el cual todo dato, todo descubrimiento, todo indicio anterior refluirán en su creación identificándose en un proceso superior y autónomo.

El descubrimiento del inconsciente

Alrededor de 1924 Picasso entra en su "madurez". Pero hay todavía un dato fundamental que es necesario aclarar para completar los diversos componentes que van reuniéndose y definiendo su personalidad. Alrededor de 1925 se acerca a los surrealistas: en 1924 había aparecido el *Manifiesto* de Breton y el año anterior, habiendo conocido a Breton en Cap d'Antibes, dibujó su retrato.

Picasso siempre negó haber sido surrealista, y en realidad, si se observa en general la pintura surrealista, se podría estar de acuerdo con tal negación. Pero una cosa es

cierta, y es que la frecuentación de los surrealistas le enseñó una nueva libertad de expresión, una manera más inmediata y directa de unir signo y color al ímpetu de la sangre, a las profundas conmociones del ser.

Sin duda, es cierto que Picasso rechazó la poética surrealista del automatismo y el sueño, la gratuidad en la construcción de las imágenes, pero en cambio aceptó el núcleo más auténtico del surrealismo, esto es, la intuición poética del inconsciente, la revelación de un mundo sepultado dentro de nosotros y que, sin embargo, tiene un papel tan importante en la determinación de nuestros destinos.

Mientras tanto, al feliz período anterior le sucede una situación de contrastes, disidencias y choques con la mujer a la que había desposado en 1918, después de haberla conocido en Italia en la compañía de Diaghilev. Es una situación que no se resuelve, sino que se va agudizando.

También esta circunstancia lo impulsa a realizar una exploración más profunda de sí mismo y de sus irritaciones, en el fondo de las cuales halla los perturbadores instintos del sexo mezclados con impulsos de crueldad y de sadismo.

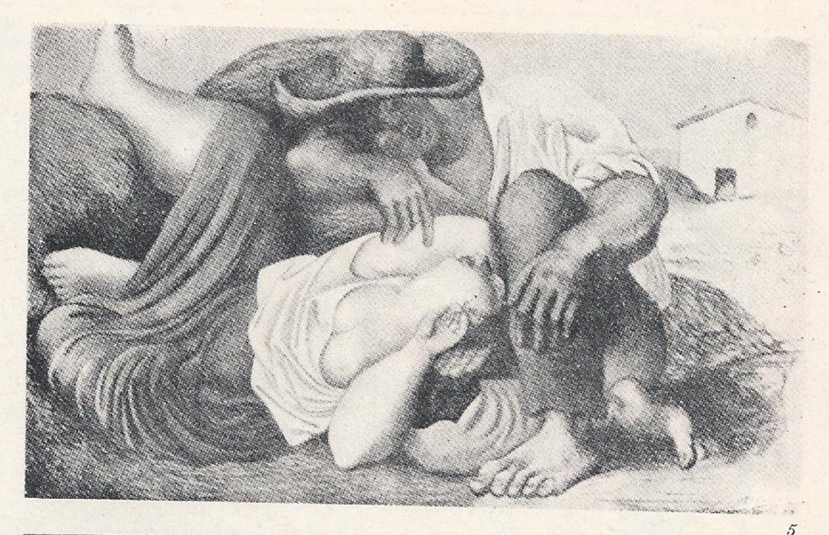
Picasso logra revelar con trastocante verismo esta región subterránea, aproximadamente entre 1925 y 1932. A partir de este momento, los resultados estilísticos anteriores, neoclásicos y puristas, son sometidos a un poderoso tratamiento expresionista que los retuerce y los deforma, que los funde y los lacera, dando origen a una pintura que corresponde bastante bien al concepto de "convulsivo" que Breton ha unido al término "belleza".

El tema neoclásico de las mujeres en la playa lo tienta, pero en adelante aparece cambiado el carácter de la inspiración. La figura femenina, reducida a inquietantes imágenes de agresiva lujuria, ya con formas atormentadas, trastornadas y crueles, ya con el anormal desarrollo de las partes fisiológicamente vinculadas con las funciones sexuales, se posesiona de las hojas y las telas. Deseo y venganza, avidez y repulsión, espasmo y convulsión se concentran en estas nuevas imágenes con una furia desconocida en el arte de Picasso anterior a este período.

Tal es el surrealismo de Picasso. El freudismo, cuyas posibilidades cognoscitivas y poéticas habían descubierto por entonces Breton y sus amigos, es asimilado por él sin ninguna propedéutica intelectual: siente que corresponde a lo que está sucediendo en él y lo transforma inmediatamente, como está en su naturaleza, en un modo de su creación.

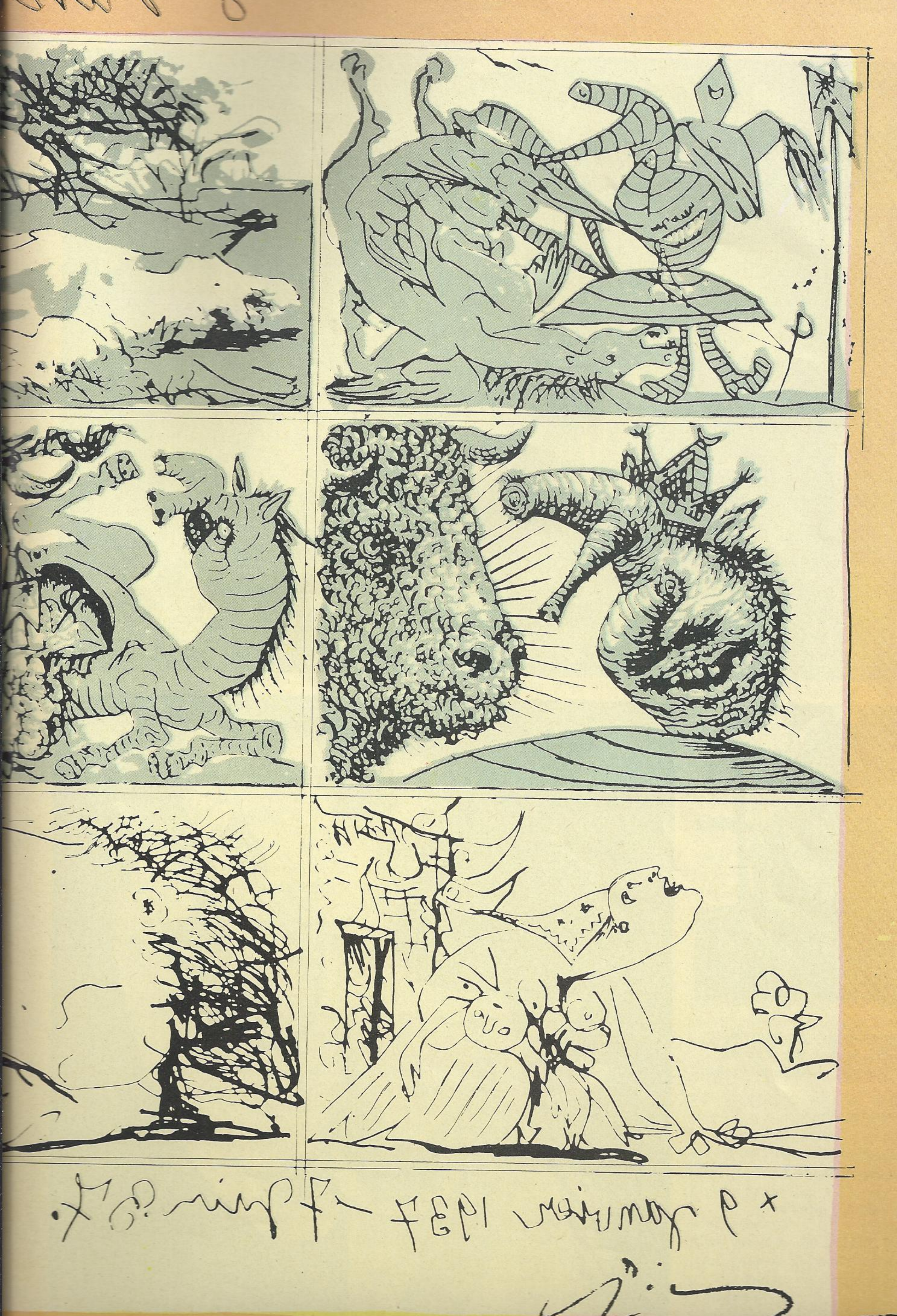
Un artista "terrestre"

El arte contemporáneo, desde comienzos de este siglo, ha ahondado cada vez más en el

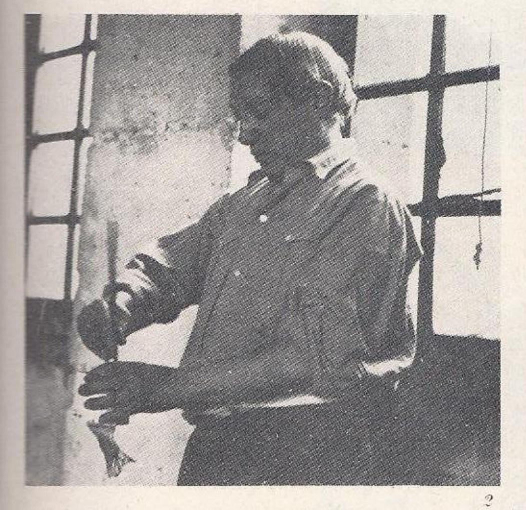


5




9 janvier 1937 – 7 juin 37.

1



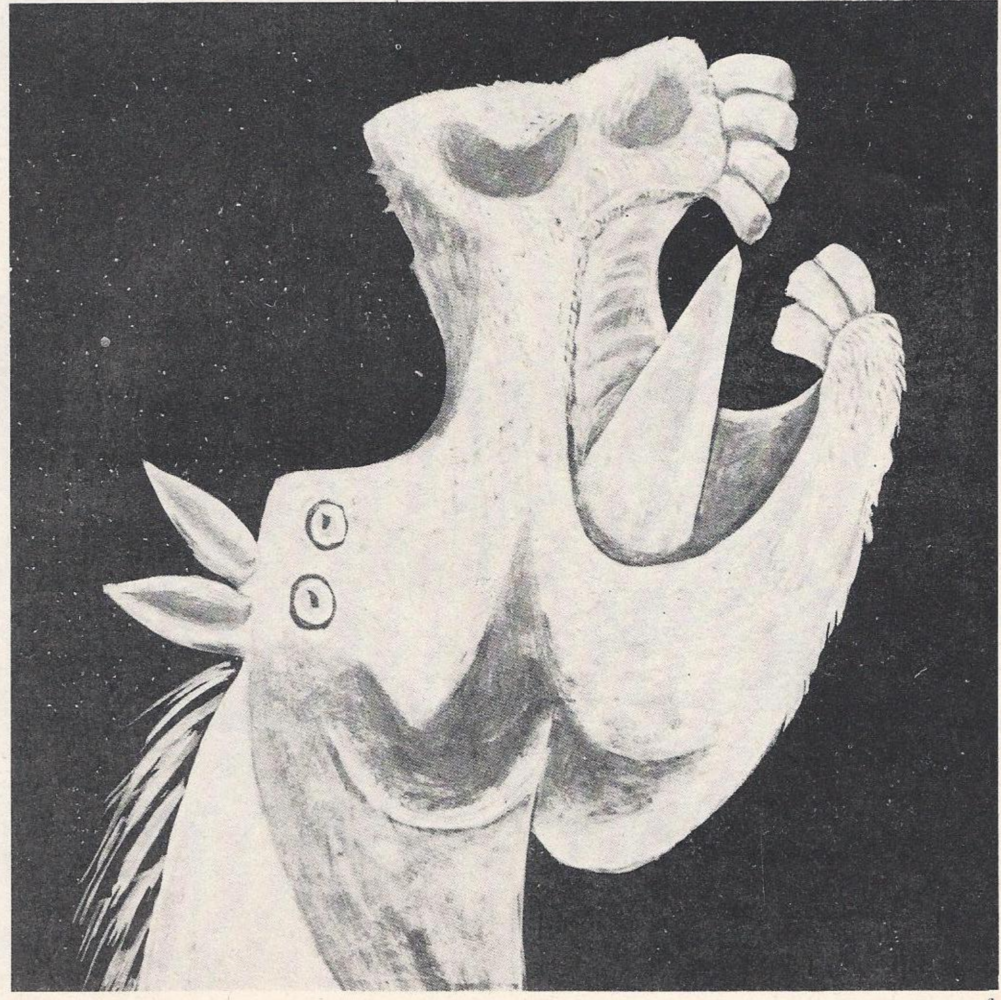
2

En las páginas anteriores se reproducen algunos grabados hechos por Picasso para el folleto "Sueño y mentira de Franco".

1. Minotauromaquia, *1935.*

2. Picasso fotografiado durante el trabajo para Guernica, *en mayo de 1937.*

3. Cabeza de caballo, *estudio* para *Guernica.*



3

subjetivismo. El fenómeno del informalismo fue su último episodio: un grumo o un coágulo de pura materia psicofisiológica constituyó la propuesta extrema de esta tendencia que tuvo hace algunos años una fortuna rápida y prolongada. Por lo que puede verse de lo que hemos dicho, tampoco Picasso escapó a esta tendencia general. Es decir, también para él, como para todo artista moderno, el subjetivismo constituyó una base ineliminable del proceso creador. Sin embargo, en la serie de cambios y contradicciones en los que parece implicada la obra de Picasso, aun en los momentos de mayor subjetivismo no se pierden nunca la conciencia y la presencia de un mundo objetivo. Se trata de una conciencia o una presencia a menudo inquieta, implicada en el examen de una problemática a veces impetuosa, "iconoclasta", como se ha dicho, pero se trata siempre de una conciencia o de una presencia que desempeña activamente su función. En efecto, la objetividad del mundo real representa para Picasso un centro de gravitación hacia el cual se mueven de manera irresistible todas sus imágenes. La pura existencia de la "realidad interior" de Kandinsky, que elimina con un rapto místico el grave obstáculo del mundo externo, nunca ha interesado a Picasso. Siempre polemizó contra quienes quieren "pintar lo invisible", "y por ende lo impintable". Y en estas afirmaciones suyas parece revivir el eco de la vieja convicción de Courbet. "La pintura es un arte esencialmente concreto, que puede consistir solamente en la representación de las cosas reales y existentes. Es un lenguaje totalmente físico, cuyas palabras son todos los objetos visibles: un objeto abstracto, invisible e inexistente no pertenece al dominio de la pintura." Esta raíz realista de Picasso revela ser indestructible. Y también ella deriva de su modo directo e inmediato de tener relaciones con la vida, con toda la realidad que lo circunda. Braque ha relatado lo siguiente: "¡Cuántas veces hemos discutido Picasso y yo sobre la supresión del tema . . .! Pero llegábamos de inmediato a la conclusión de que la indiferencia total por el tema nos habría conducido a una forma incompleta de arte." Por lo demás, Gertrude Stein, quien siguió atentamente todo el período cubista, ha escrito que Picasso no se interesaba por el *espíritu* porque se hallaba demasiado ocupado con las *cosas*. Más recientemente, en 1955, Mauriac, aunque con intenciones diferentes —esto es, no tanto para comprobar críticamente un hecho como para censurarlo—, ha hablado del "odio casi sobrehumano" de Picasso "contra el alma". Digamos pues que Picasso es un artista "terrestre", que rechaza las metafísicas y las trascendencias, un artista que hiere y lacera a la realidad sólo para penetrarla y conocerla.

La validez objetiva de lo real es, por lo tanto, la base de su poética, aquello que le ha permitido siempre encontrarse a sí mismo rompiendo de tanto en tanto el cerco de las fórmulas, en las que a veces corrió el peligro de permanecer encerrado. En resumen, si pintores como Kandinski y Mondrian han destruido la antigua idolatría del pintor por el mundo, Picasso la ha restablecido furiosamente. "El arte abstracto no existe —afirma—; siempre es necesario partir de algo." Y también: "No trabajo sobre la naturaleza, sino delante de ella, con ella . . . No se puede ir contra la naturaleza —es más fuerte que el hombre más fuerte— y es nuestro interés andar de acuerdo con ella. Podemos permitirnos ciertas libertades, pero sólo en los detalles . . . Yo trato la pintura como trato las cosas. Pinto una ventana como si mirase desde una ventana. Si una ventana abierta está mal en un cuadro, corro la cortina y la cierro, como haría en mi habitación. En la pintura, como en la vida, es necesario actuar directamente. Es cierto que la pintura tiene sus convenciones y, forzosamente, debéis tomarlas en cuenta; no se las puede ignorar. Pero tampoco debéis perder de vista la vida real."

Estas últimas declaraciones son de 1935, pero se las puede tomar como guía para la comprensión de toda la obra de Picasso, aun la del período cubista aparentemente más experimental y de los cuadros pintados en la época del encuentro con los surrealistas, alrededor de 1930, en los que parece predominar el inconsciente. En verdad, en estas últimas obras, todo el esfuerzo de Picasso tiende a dar fuerza y a hacer evidente una realidad que no por estar dentro del sujeto es por ello menos real y objetiva. Es esto justamente lo que queríamos decir al aludir, al principio, a la concreción de imagen que Picasso logró dar hasta a los sobresaltos subterráneos del ser, a las oscuras obsesiones fisiológicas.

Un realismo dialéctico

Quizá fue Eluard quien supo indicar por primera vez este elemento esencial de la poética picassiana, esto es, la relación permanente de Picasso con el mundo: "Picasso —escribió—, a pesar de las nociones en torno a lo real objetivo, ha establecido el contacto entre el objeto y quien lo ve y, por consiguiente, lo piensa; nos ha devuelto, de la manera más audaz y más sublime, las pruebas inseparables de la existencia del hombre y del mundo." Este dato positivo de la existencia del mundo no es, por ende, para Picasso, un dato estático. Es decir, Picasso no ve el mundo como una realidad inmóvil e inmutable; por el contrario, tiene de él una visión de movimiento, de cambio continuo. Hasta nos sentimos tentados a decir que su visión del mundo nace de una rudimentaria concepción dialéctica de la naturaleza, una concepción vagamente similar a la de Demócrito, con la cual se mezclan otras intuiciones primitivas, que hasta tienen a veces un sabor mágico o de hechicería. Este modo suyo de concebir la realidad se desprende particularmente de las esculturas, sobre todo de las que realizó en los últimos veinte años. No se trata de que sólo en estos últimos veinte años Picasso haya adoptado esta concepción de la realidad, ya que una concepción similar surgió y creció temprano dentro de él. A principios de 1914, por ejemplo, había declarado a un amigo: "Comprendo que se puedan usar los pelos del bigote para hacer de ellos un ojo, pero si se colocan los bigotes verdaderos en el lugar verdadero de los bigotes, entonces se cae en el Museo Grévin." En los últimos veinte años tal concepción halló las aplicaciones más obvias y convincentes en su escultura.

Casi parece que las esculturas de los años más recientes obedecieran al principio "nada se crea y nada se destruye", enunciado en tiempos remotos por Demócrito. Picasso se inserta en este proceso de muerte-vida y vida-muerte, con exaltada facilidad, descubriendo analogías, curiosas leyes de cursos y recursos, caprichosas metamorfosis y profundos ciclos de mutaciones terrestres. Comienza, casi para jugar, ayudando a tal proceso de transformación de la naturaleza y termina por encontrarse en el centro de un fenómeno increíblemente fecundo, en el corazón mismo de una segunda génesis natural.

¿Quién no recuerda su famosa *Cabeza de Toro*? Esta constituye el esquema más simple que Picasso gusta seguir en su operación de recuperación y transformación metamórfica. Aquí, una silla de bicicleta se convierte en cabeza, y un manubrio se convierte en un par de cuernos. Parece un juego y lo es; podemos imaginar la alegre satisfacción de Picasso cuando, repentinamente, vio entre las manos el resultado de esta extraordinaria manipulación. Pero en este juego está también el principio que le permitirá realizar una serie de obras maestras en las cuales la intuición del incesante movimiento de una cosa para convertirse en otra, de un objeto para convertirse en ser viviente, nueva substancia del existir y del suceder, es de una impresionante profundidad.

Sólo algunos poetas han llegado a la expresión de esta perenne trasmutación de las cosas, de la realidad mineral, vegetal y animal de la cual formamos parte. Uno de estos poetas es Lorca, que quizás sea el poeta más cercano a Picasso:

¡Qué esfuerzo!
¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!
¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!
¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!



1

2

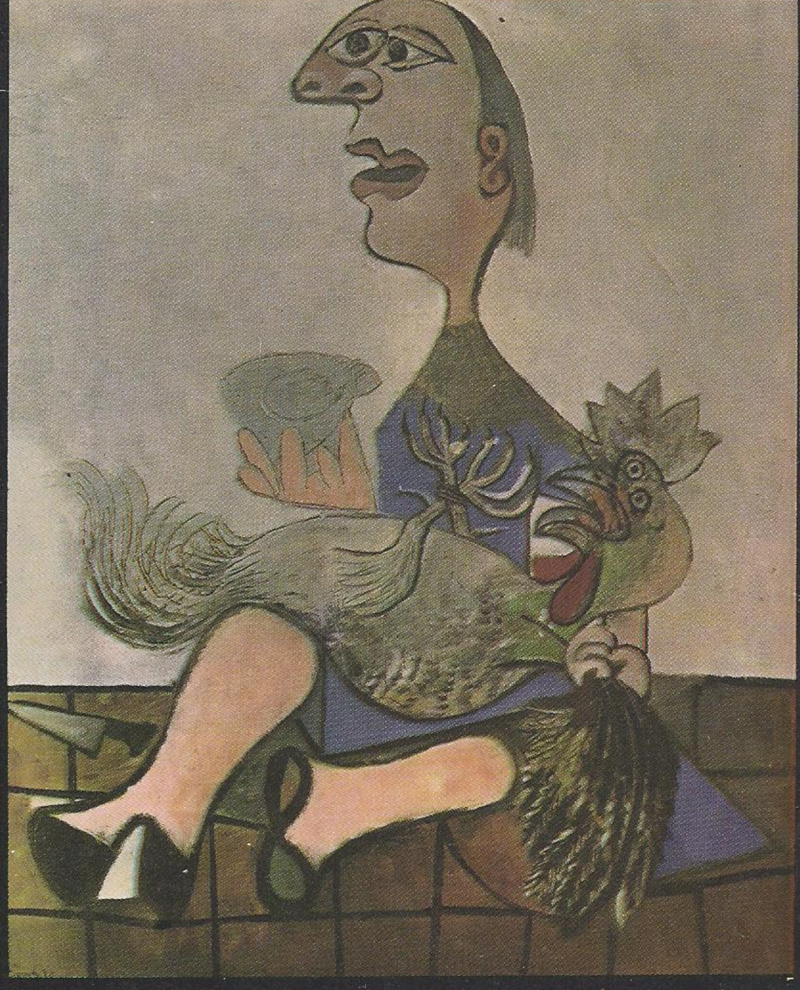
1. Picasso en el estudio de Royan, en 1940.

2. Muchachas a orillas del mar, *1937.*

3, 4, 5. Algunas Mujeres sentadas.



3



4



5


1


2


3


4

Y el caballo,
¡qué flecha aguda exprime de la rosa!
¡qué rosa gris levanta de su belfo!
Y la rosa
¡qué rebaño de luces y alaridos
ata en el vivo azúcar de su tronco!

Pero en Picasso el sentido de la metamorfosis no se tiñe nunca de misticismo o de angustia. En él es un sentido activo, cargado de potencia generatriz, abierto ávidamente sobre lo que está surgiendo de nuevo, más que entristecido por lo que ha decaído.

Picasso ha expresado en palabras este sentido activo de la metamorfosis, justamente a propósito de esta escultura, a André Warnod: "He aquí que he hecho de este manubrio y de esta silla la *Cabeza de Toro*, que todos reconocen precisamente como una cabeza de toro. La metamorfosis se ha realizado, y ahora deseo que se realice otra metamorfosis en sentido contrario. Suponed que mi *Cabeza de Toro* sea arrojada a la chatarra. Quizás un día un muchacho se dirá: 'He aquí algo que podría servir de manubrio para mi bicicleta'... Así se realizará una doble metamorfosis."

A menudo, en esta intervención de Picasso en el proceso de las metamorfosis, se encuentra el placer de sustituirse a la naturaleza misma, para dirigir él, con el magisterio del arte, el proceso natural de transformación. Contémplese la *Grulla*: la llave de una canilla se ha convertido en parte de la cabeza, un clavo se ha convertido en pico, una pequeña azada en cola con plumas, dos tenedores en patas sutiles y elegantes, y otros objetos —tan bien integrados que no se los reconoce claramente— en otros tantos elementos anatómicos.

La magia de Picasso

En este sustituirse, casi furtivamente, a la naturaleza para guiarla a una conclusión deseada se halla el aspecto mágico o de hechicería en Picasso, vinculado con su modo primitivo de ver y sentir, un modo que no significa naturalmente una atenuación de las facultades perceptivas, sino, en todo caso, la inmunidad de la percepción a las tendencias intelectualistas o decadentes. Todo esto puede comprobarse, en grado superlativo, en la escultura que es quizás la más extraordinaria de Picasso, *La Cabra*, realizada en 1950: una cabra preñada, con las ubres llenas de leche, la piel tensa por los huesos, la cabeza dura y potente; una cabra mediterránea, inflamada, de una desbordante corporeidad y animalidad, mítica y real, antigua y viviente.

Así es la imagen que ve quien la contempla, pero analizando las partes plásticas que la componen nos damos cuenta de cuál es el proceso metamórfico cuyo resultado es esta *Cabra*: la espina dorsal, larga y chata, se debe a la intervención de una robusta rama de palma deshojada; en el vientre aparecen las huellas entrelazadas de una cucha de perro; las túrgidas mamas están formadas por dos calabazas; en el cuello, en las patas y en las pezuñas se observan astillas de madera, barras de hierro y fragmentos de otros objetos. En resumen, al nacimiento de esta *Cabra* han contribuido restos de todo género y tipo, residuos de cosas antes definidas y luego rotas, abandonadas, arrojadas a un lado, inservibles, al menos hasta que el ojo de Picasso las separó y las reintrodujo en la circulación de la existencia individual, con otra forma, con funciones diferentes de su condición anterior, pero con la misma veracidad presente.

Este aspecto picassiano fundamental, descubierto de este modo en las obras esculturales, está vivo también en la pintura, aunque de manera menos evidente. Para captar un aspecto similar en las telas es necesario remitirse a algún cuadro clave, como por ejemplo *La mujer flor*, pintada en mayo de 1946. El cuadro debía ser un retrato de Françoise Gilot, pero en el curso del trabajo el cuerpo femenino se transformó en un sutil tallo, que sostiene, a la altura de los senos, dos turgentes semillas, y en la cúspide una cabeza-girasol aureolada de pétalos. El cuadro no es solamente una imagen, sino que también contiene el sentimiento metamórfico de la realidad, del paso de una cosa a otra, de una forma a otra, que forma parte integrante, justamente, de la poética picassiana. En general, en los cuadros, es difícil distinguir tal proceso de metamorfosis, porque él se halla absorbido en el resultado final, pero se trata de un proceso que, iniciado sobre todo a partir de 1925, está siempre presente: "¡Decir que no he podido nunca hacer un cuadro! Comienzo con una idea, y luego se convierte en *otra cosa*." Una frase como ésta, referida por Kahnweiler, quien la hace remontar a febrero de 1934, confirma la validez de esta interpretación.

Pero Eluard, en el pasaje que hemos citado, junto a la prueba de la existencia objetiva del mundo, subraya la inseparable prueba de la existencia del hombre, que Picasso suministra de manera irrefutable.

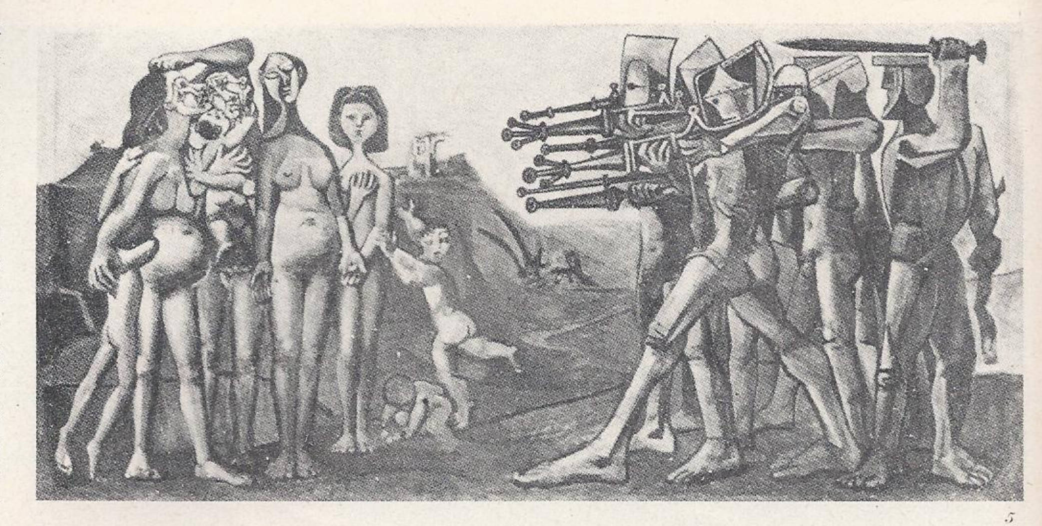
El amor por el hombre

Y he aquí, pues, el segundo dato de la inspiración picassiana: el hombre y su destino. No es casual, como ya hemos indicado, que a los veinte años, cuando llega a París, los artistas a los que contempla principalmente, más aun que a los impresionistas, sean pintores como Tolouse-Lautrec, Van Gogh y, con particular interés, Steinlein. Toda la larga serie de personajes míseros y sufrientes que pinta testimonia ya desde entonces su interés específico por la suerte del hombre.

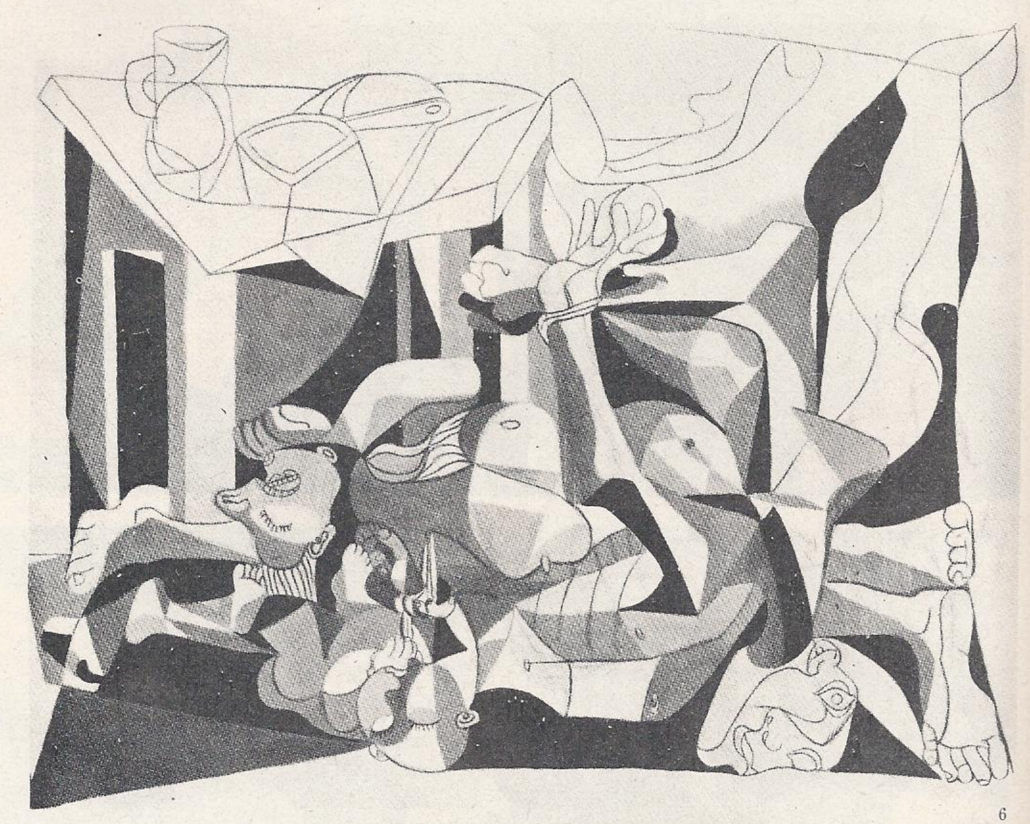
Pero no es solamente la lección de Van

Gogh lo que recibe inmediatamente en su significado más auténtico de mensaje humano: del mismo modo supo entender también la lección de Cézanne en los años en los que se preparaba el cubismo. Comprendió que Van Gogh y Cézanne son las dos facetas de una misma situación histórica del arte: Van Gogh en la dirección angustiante del sentimiento y Cézanne en la búsqueda de una certeza para oponer a la crisis de todos los valores que se manifiesta a fines del siglo. Es aquello que Cézanne llamaba "el heroísmo de lo real" lo que Picasso ama en él. Por eso une en un solo juicio a los dos nombres de Van Gogh y Cézanne, en apariencia tan distantes uno de otro: "Cézanne nunca me habría interesado —confesará más tarde a Zervos— si hubiese pensado y vivido como Jacques Emile Blanche, aunque la manzana que ha pintado hubiese sido diez veces más bella. Lo que me interesa es la inquietud de Cézanne, los tormentos de Van Gogh, esto es, el drama del hombre. El resto no tiene importancia."

El sentimiento del hombre y del mundo, sentimiento ya vivo en el primer Picasso y, en el fondo, herencia de lo mejor del siglo XIX, no podía pues, permanecer dentro de él en estado de pura contemplación. Su sensibilidad abierta vorazmente a la vida y a la cultura que se agitaban alrededor de un centro rico de fermentos y tan europeo como París advirtió inmediatamente el trauma que se había producido en aquellos años, trastocando ideas, conceptos y verdades considerados antes como adquiridos sólidamente y para siempre. Su declaración sobre Van Gogh y Cézanne demuestra que tales valores del siglo XIX los aceptó, al igual que Cézanne y Van Gogh, sólo como clave de inquietudes, viviéndolos en la intensidad problemática de nuestra época y exponiéndolos a todos los riesgos. En su itinerario, el cubismo fue un momento de importancia capital; el momento más fructífero del período cubista estuvo para él lleno de descubrimientos, intuiciones y resultados formales inéditos. Pero ni siquiera la experiencia cubista podía satisfacerlo plenamente, y en lo mejor de ella, de 1915 a 1924, se dirige también a otros modos de expresión, revelando así una de sus características creadoras destinada a provocar en torno a él inflamadas polémicas: la simultaneidad de estilos. Es decir, en estos años, junto a la actividad cubista, realiza obras de carácter diverso, dibujos precisos, fieles, lineales y de espíritu ingresiano, retratos de su hijo Pablo, de bailarines y arlequines que parecen retomar los motivos sentimentales de los períodos azul y rosa; y finalmente, después del viaje a Italia en 1917, los cuadros "neoclásicos": las grandes mujeres pesadas y monumentales, en las cuales la experiencia de la plástica arcaica y negra del primer cubismo se funde con las sugestiones de



5



6

1. Pablo Picasso y Paul Eluard.

2. Picasso festeja la liberación de París con la corresponsal de guerra aliada Lee Miller.

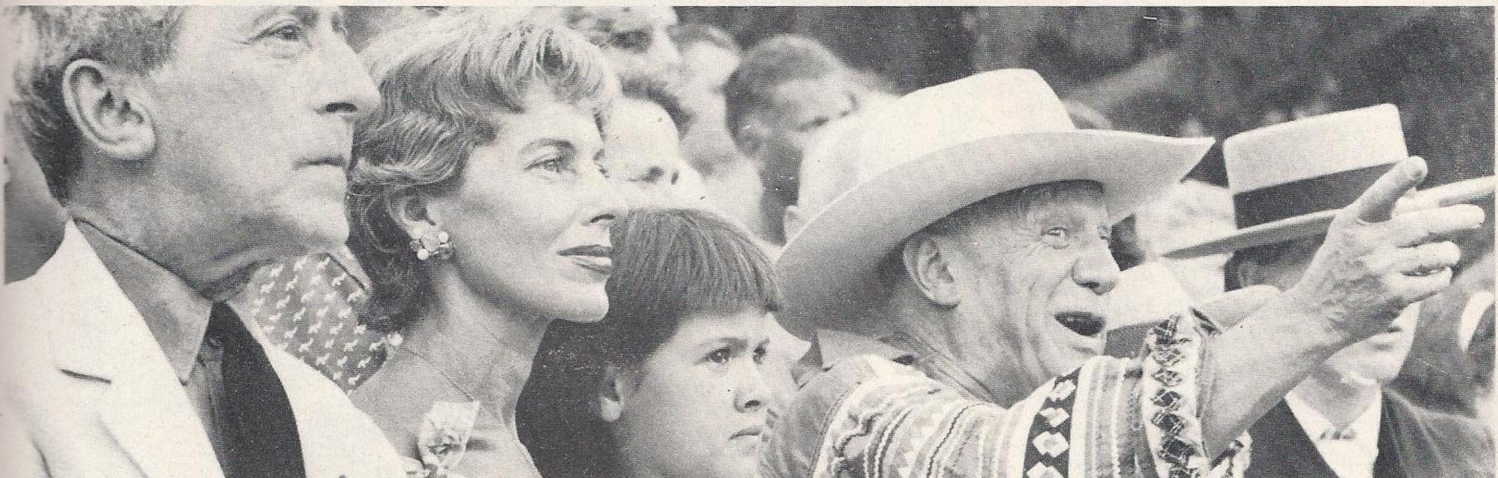
3. Picasso conversa con el secretario del Partido Comunista francés, Maurice Thorez.

4. Picasso habla en el Congreso Mundial de los Intelectuales por la Paz (Wroclaw).

5. Matanza en Corea, *1950.*

6. La carnicería, *1945.*

1



1. Corrida, *1934.*

2. Picasso y Cocteau asisten a una corrida.

la pintura pompeyana y de la escultura romana tardía.

El "eclecticismo" de Picasso

Así va definiéndose también lo que se ha llamado el "eclecticismo" de Picasso. Este aspecto de su trabajo, en el cual surgen los pretextos o las derivaciones de modelos formales precedentes, ha hecho decir a uno de sus amigos de juventud: "Picasso no contempla nada del natural, sino sólo a través de representaciones de cosas realizadas por otros." Y Picasso, por su parte, no ha aclarado ciertamente la cuestión. "¿Qué es en el fondo un pintor?", se preguntó una vez. Y la respuesta que se dio fue la siguiente: "Es un coleccionista que quiere formarse una colección pintando él mismo los cuadros que admira en los otros. Yo comienzo así; luego se convierte en cualquier otra cosa." Hay aquí lo suficiente como para alimentar la leyenda de un Picasso cínico, manipulador de formas de otros.

Es claro, sin embargo, que la explicación de tal fenómeno debe buscarse en otra parte. En primer término, este eclecticismo, que puede parecer desconcertante, nace como consecuencia de la destrucción del lenguaje figurativo unitario del siglo XIX y atestigua la multiplicidad inevitable de las búsquedas que le sucedieron. Además, corresponde a la avidez insaciable de Picasso por apropiarse de toda experiencia del pasado, a su necesidad de usar todo medio expresivo, a su continua curiosidad por toda forma. Pero, sobre todo, revela la voluntad de Picasso de no permanecer prisionero de un esquema que sólo formalmente dé la impresión de una unidad de visión que no existe. Picasso no es, en verdad, uno de esos pintores que, después de encontrar un estilo, una fórmula y un esquema figurativo, lo repiten luego hasta el infinito, para pintar toda la vida siempre el mismo cuadro. "Se puede copiar a otros —dice Picasso—, pero copiarse a sí mismo, ¡qué pena!" Ciertamente, apuntala este eclecticismo su maravillosa habilidad, ese prodigioso virtuosismo estilístico que es propio de algunos españoles, pero en el interior del mismo se encuentra siempre la fuerza de su temperamento, su incontenible vitalidad, su claridad y su energía, que logran doblegar a los motivos de su inspiración los modos expresivos más dispares, esto es, a darles una "constante" picassiana.

A partir de este momento, utiliza simultáneamente, y a menudo mezcla, insuflándoles otros elementos, todos los motivos estilísticos precedentes, a los que reelabora con creciente libertad. Después del período de más estrecho contacto con los surrealistas, se inicia el gran período de Picasso: el período cuyo comienzo coincide con su retorno a España, en 1934, y que culmina con el *Bombardeo de Guernica*.

El encuentro con la España republicana

El contacto con su tierra, con su gente, los espectáculos populares, las corridas, las riñas de gallos, etcétera, le encienden la fantasía con nuevas y estimulantes imágenes, elevando de golpe su producción a uno de sus momentos más altos. Es la época en la cual, con extraordinaria potencia, plasma en las hojas y las telas los bravísimos toros atravesados por la espada y los caballos heridos en la arena.

La capacidad de transporte poético que Picasso demuestra en esta serie de obras lleva el signo inequívoco del artista excepcional. Domina en ellas un acento viril, pleno y arrebatador; el lenguaje es mordaz e impetuoso; y el sentimiento de la realidad es tan fuerte que la expresión parece liberarse con repentina evidencia.

Entre 1935 y 1937, aun cuando su trabajo se estanca, si bien no de manera total, como durante mucho tiempo se creyó, los estímulos que continúan animando su espíritu son las voces, los colores y los espectáculos de su España. Dan testimonio de esto los textos poéticos que comienza a escribir justamente en este período, casi como para llenar el vacío dejado por la disminución de su actividad pictórica. Son textos escritos con el método surrealista del automatismo, pero bien claros y adecuados al redescubrimiento del mundo español. Basta leer uno de ellos para darse cuenta de esto:

Recogiendo limosnas en su plato de oro
vestido de jardín, ya
el torero está aquí
sangrando alegría por entre los pliegues de la capa
cortando estrellas con tijeras de rosas
sacude su cuerpo la arena del reloj
en el cuadrado que cae sobre la plaza
el arco-iris
aventando la noche del parto
sin dolor nace el toro
alfiletero de los gritos
que forman selva en el declive de la calle
los aplausos con su fragor
queman dentro de la cazuela
las manos mueven el aire de cristal
la corona de bocas
los ojos pájaros del paraíso
que las banderas de la mano
arrojan al borde del techo
desciende por la escala suspendida del cielo
envuelto en su deseo
el amor
y moja los pies en la barrera
ningún campeón en los peldaños.

Guernica

Guernica es justamente la obra en la cual la presencia de España se hace más aguda y desgarradora. El episodio de la pequeña ciudad vasca bombardeada por los aviones nazifascistas es experimentado por Picasso como un suceso que arroja una luz definitiva sobre las potencias históricas negadoras de la dignidad e integridad del hombre. Con esta obra, encuentra las razones para superar el individualismo estético contemporáneo, esto es, encuentra —en un plano distinto— esas "razones generales" que la crisis del arte del siglo XIX había hecho naufragar.

Así, en un período en el que la teorización del arte puro, de la poesía como "ausencia", había llegado a su culminación, *Guernica* fue la afirmación de lo contrario, fue la demostración de toda la historia, la presencia y la participación que el arte puede y debe vivir. Es por ello que *Guernica* debe ser considerada como una obra fundamental del arte moderno, pues ella, en muchos aspectos, cierra el período de distensión de las vanguardias recapitulando los postulados formales contenidos en ellas y proponiendo la reconstitución de un nuevo lenguaje figurativo.

Esta obra fue realizada en menos de dos meses. El 28 de abril de 1937 se produjo el bombardeo. La noticia llenó a Picasso de espanto y de indignación. Habían herido a su tierra, y fue como si hubiesen herido su propia carne. Pocos días después mostró a un amigo una serie de esbozos y estudios sobre este nuevo y terrible tema: eran el núcleo inicial de las imágenes de las cuales nacerá la vasta témpera cuyo título será el nombre mismo de la ciudad vasca martirizada. En junio la magistral obra estaba terminada.

Nada de todo lo que Picasso había conquistado como invención y libertad de lenguaje en los períodos anteriores se perdió aquí, sino que retomó cada elemento en una síntesis superior. Estamos en las cumbres de la tensión creadora de Picasso. La enunciación de esa trágica visión ni siquiera necesita del color: bastan los términos nítidos y precisos del blanco y el negro. De este modo, la enunciación será más esencial, más incisiva. Renunciar al color, después de llegar en el período anterior a sentir toda su vitalidad, toda su intensidad psicofisiológica, podía parecer un absurdo. Pero, para Picasso, este renunciamiento formaba parte de una lógica despiadada. No quiere relatar y distraer con la sugestión de los colores. Le basta exponer el esquema más desnudo y tajante de la tragedia: el blanco deslumbrante de las explosiones, los rayos dentados de la lámpara, la sombra y la oscuridad en torno a ella, y en la sombra y la oscuridad, brutalmente iluminados por la luz del desastre, la cabeza del toro y los rostros de las mujeres y del hombre caído.

Pero si la enunciación figurativa de la obra es esquemática y esencial, no por ello debe pensarse que fue escaso el trabajo que precedió a la ejecución y la conclusión del cuadro. Un gran número de estudios de extraordinaria energía gráfica, quizás los

más densos y ajustados de toda la trayectoria de Picasso, constituyó la base sobre la cual se realizó la síntesis: en estos dibujos, todo elemento del cuadro fue escrutado en todas sus posibilidades.

La emoción por el suceso de Guernica conmovió a Picasso hasta las vísceras, puso en movimiento su temperamento apasionado, su cólera, estimuló su emotividad hasta el paroxismo. Por lo tanto, tal ímpetu no podía apagarse rápidamente, ni siquiera después de la ejecución del cuadro. Por ello, aun terminada la obra, Picasso continuó excavando en su ira y su dolor y extrayendo de ella imágenes de gran dramatismo. Una de estas imágenes es la "mujer que llora", tema que repitió muchas veces sin perder fuerza y agudeza. El hecho de que Picasso haya elegido permanecer junto a la República Española contra Franco estaba en la lógica de su vida. Por lo demás, desde su adolescencia siempre había tenido naturales inclinaciones políticas bastante precisas. Entre otras cosas, había participado en las manifestaciones de solidaridad hacia Cuba durante la lucha de ésta contra el colonialismo español, y poco más tarde en las demostraciones a favor del líder anarquista Francisco Ferrer, creador de la escuela laica, que fue condenado a muerte en 1909 después de un proceso que recordaba a los de la Inquisición.

Pero lo que verdaderamente arrastró a Picasso a lo más vivo de una historia trágica y heroica fue la guerra civil española. No soporta que se pueda dudar de su elección. Cuando alguien hace circular intencionalmente rumores de lo contrario, responde con la máxima energía: "El conflicto español es la lucha de la reacción contra el pueblo, contra la libertad. Toda mi vida de artista no ha sido otra cosa que una lucha continua contra la reacción y contra la muerte del arte. ¿Cómo puede pensarse por un solo momento que yo puedo estar de acuerdo con la reacción y la muerte? Cuando comenzó la revuelta, el gobierno republicano español, libremente elegido y democrático, me nombró director del Museo del Prado, cargo que acepté inmediatamente. En la tela sobre la cual estoy trabajando, a la que llamaré *Guernica*, y en todas mis obras de arte recientes, expreso claramente mi odio por la casta militar que ha sumido a España en un océano de dolor y de muerte."

Pero no había esperado a la tragedia de Guernica para manifestar su odio contra Franco. Los aguafuertes de *Sueño y mentira de Franco*, que además contienen —en sus modos y sus imágenes— más de una anticipación del *Bombardeo de Guernica*, son justamente de 1936. Aquí el sentimiento de Picasso adquiere directamente acentos de virulencia plebeya. Transforma a Franco en una especie de cangrejo peludo, de santurrona obscena, de personaje inmundo. El texto poético que acompaña a los grabados comienza con esta invectiva: "Fandango de lechuzas, escabeche de espadas, de pulpos de mal agüero, estropajo de pelos de coronillas..."; sólo España, entre tanto horror grotesco, aparece en medio de un campo, asesinada, en el semblante de una mujer dulce y luminosa.

Esta tensión que se manifiesta en *Guernica* y en el ciclo de las "mujeres que lloran" se repite en los años que preceden y que acompañan al segundo conflicto mundial. La ocupación de Francia, la persecución de los amigos, la lucha que se desencadena, renuevan en Picasso las inquietudes y las angustias. Negándose a abandonar su segunda patria, Francia, trabajó con encarnizamiento, volcando en la pintura gran parte de sus aprensiones, de sus rencores, de sus temores y de sus iras.

Los monstruos de la guerra

Picasso transmite esta condición psicológica a esa larga serie de cuadros que reciben la denominación genérica de *Mujeres sentadas*. El asunto, a primera vista, parece un desarrollo de muchos retratos de Dora Maar, la mujer que lo ha acompañado a España, pero pronto nos damos cuenta de que algo ha cambiado y no corresponde ya al asunto inicial. Estos retratos en efecto, se transforman rápidamente en monstruos, que hasta pueden hacer recordar de algún modo el período surrealista. Pero, en realidad, se trata de algo muy diferente; en la época surrealista los monstruos surgían de las profundidades interiores, mientras que aquí los monstruos son una realidad objetiva y que vive fuera de nosotros, son "monstruos históricos". La vituperación de los rostros humanos que aparece en esta obra es el espejo de lo que la guerra y las potencias de la negación del hombre realizan en las tierras de Europa.

Biógrafos, escritores y críticos amigos de Picasso proponen esta interpretación de las "mujeres sentadas", interpretación que nos parece aceptable. Para estas figuraciones monstruosas, Picasso se sirve a veces de cierto geometrismo cubista seco y cortante, elaborado de modo expresionista; a veces sus monstruos hinchados y repugnantes parecen relacionarse, en ciertos aspectos, con el gusto por la deformación neoclásica, pero completamente absorbida ahora por intenciones y significados muy opuestos.

En el deseo de hallar un precedente para tal serie de obras, se ha nombrado a Goya. Y, sin duda, no puede negarse un cierto acento goyesco a estas imágenes. Pero lo que aparece como algo nuevo en Picasso es el sentido ajeno al sueño, a la pesadilla, que tienen estas imágenes suyas. Ellas son la realidad, no una pesadilla; son la verdad de lo que sucede, no un sueño.

Después de la liberación, Picasso declaró: "No he pintado la guerra porque no soy como esos pintores que, al igual que los fotógrafos, dan vueltas en busca de un tema. Pero no hay duda de que en los cuadros que he pintado por entonces la guerra está."

Muchos otros cuadros, como por ejemplo el citado *La carnicería*, iniciado en 1944, testimonian esta dramática y deshumana presencia de la guerra y del exterminio en el arte de Picasso, pero la sucesión de las "mujeres sentadas", en su obsesionante repetición, es quizás el resultado más significativo de todo este período en el que la razón y la inocencia han corrido peligro. Sólo la *Matanza en Corea*, pintada en la época del nuevo conflicto en Asia, llega a un grado igual de intensidad. Pero esta obra es importante también porque en ella, como en *Guernica*, aborda el tema directa y explícitamente, si bien los términos de la imagen presentan como siempre una vigorosa síntesis. Por una parte, ha pintado a los agresores: un grupo de hombres mecánicos, de guerreros arcaicos y modernos al mismo tiempo, que apuntan con ametralladoras de caños ramificados; y por la otra, a las víctimas: un grupo de mujeres y niños; la muchacha detiene, sin un gesto, a la vieja que abre los brazos resignada, y a la madre que alza el puño y maldice. Luego, los niños: el más pequeño recoge flores en el prado y no sabe que la muerte está por arrebatarlo; el más grande comprende lo que está por suceder y corre aterrorizado, gritando; un tercero esconde la cara en el regazo de la madre. En el fondo se ve un paisaje de casas quemadas. Una superficie verde-gris está difusa en el cuadro, fría y límpida, en contraste con la violencia dramática de la escena.

La alegría de vivir en la libertad

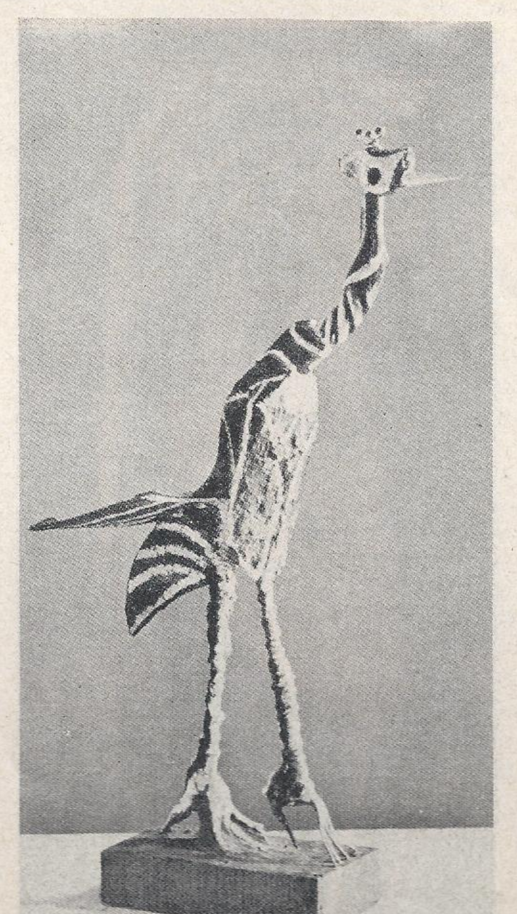
Hacia fines de 1945 una desenfrenada felicidad de existir invade a Picasso. Los duros días de la guerra han pasado, y se siente renacer, siente que una nueva energía creadora lo eleva y lo exalta. Experimenta deseos de vida, de amor, de libertad en la naturaleza. Mientras tanto vuelve al mar del sur de Francia, y aquí los límpidos mitos mediterráneos vuelven a ejercer sobre él su fascinación.

Pero esta vez la naturaleza de la inspiración es más lírica y libre, más idílica. Nace así la imagen del fauno que toca la flauta dulce y de la ninfa que danza. Es el comienzo de un trabajo fecundo, en el que multiplica los dibujos, las témperas y los óleos hasta llegar a la obra final, la *Alegría de vivir*. El color se hace extenso, amplio, azul, amarillo, lila y tan festivo y fabuloso que difunde verdaderamente a su alrededor un placer naturalista de la luz. Picasso ha pintado esta obra de estructura simplísima siguiendo el ritmo de su respiración, ya liberado de toda angustia. En ella no hay ningún elemento que detenga el flujo de este ritmo. Parece un cuadro pintado por sí mismo; hasta tal punto es espontáneo y se

halla ausente de su expresión el signo del esfuerzo creador.
Después del descenso a los infiernos, he aquí, pues, la recuperación del reino de la felicidad terrestre. Pocas veces un cuadro ha comunicado de manera tan aguda el sentido casi físico de la alegría en el abrazo universal de la naturaleza.

El comunismo de Picasso
Pero Picasso no había terminado aún de asombrar y de provocar en torno de sí clamores y polémicas. Una noticia que, inmediatamente después de la guerra, causó viva impresión fue la que anunció su inscripción en el Partido Comunista francés. En realidad, su inscripción se remontaba al menos a 1944. En octubre de este año, en respuesta a una pregunta sobre un comentario hecho por una revista americana, Picasso escribió: "Mi adhesión al Partido Comunista es la consecuencia lógica de toda mi vida, de toda mi obra. Porque, y me enorgullezco en decirlo, nunca he considerado la pintura como un arte de puro placer, de distracción. Con el dibujo y el color, puesto que son mis armas, he querido penetrar cada vez más en el conocimiento del mundo y de los hombres, para que este conocimiento nos libere a todos cada días más. Siempre he tratado de decir, a mi manera, lo que considero lo mejor, lo más verdadero, lo más justo, y que naturalmente es siempre lo más bello, como saben bien los grandes artistas. Sí, tengo conciencia de haber luchado siempre con mi pintura como verdadero revolucionario. Pero ahora comprendo que ni siquiera esto es suficiente. Estos años de terrible opresión me han demostrado que debo combatir, no solamente con mi arte, sino con toda mi persona... Además, tenía verdadera necesidad de hallar una patria: siempre fui un exiliado, pero ahora ya no lo soy más. En espera de que España pueda finalmente recibirme, el Partido Comunista francés me ha abierto los brazos y he encontrado en él a todos aquellos que más estimo, a los más grandes científicos, a los más grandes poetas y a todos esos rostros de sublevados parisienses tan bellos que he visto en los días de agosto. Estoy de nuevo entre mis hermanos."
Puede decirse que en estos veinte años que nos separan de la terminación del conflicto, la extraordinaria fuerza creadora de Picasso no conoció reposo. Basta recordar aquí, además de su vasta producción como ceramista, las variaciones sobre las *Mujeres de Argel* de Delacroix, pintadas en 1954 y 1955; sobre las *Meninas* de Velázquez, realizadas entre 1955 y 1958; y sobre el *Desayuno sobre la hierba* de Manet, efectuadas entre 1959 y 1961. A estos ciclos es necesario agregar los más recientes, los del *Rapto de las sabinas* y del *Pintor con su modelo*, además de los cuadros familiares, los retratos de su mujer... Cabe pregun-


1

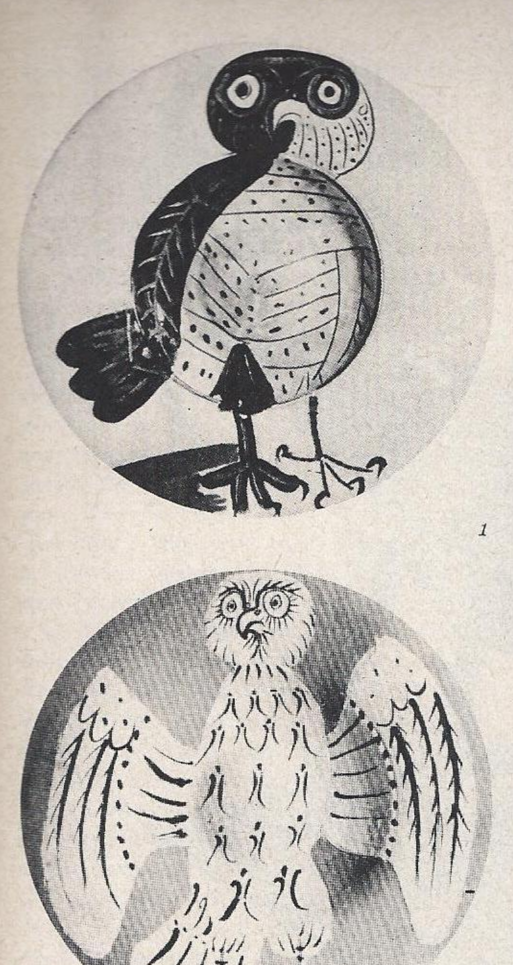

2


3

Algunas esculturas famosas de Picasso:

1. La cabra *(1950)* / 2. La grulla *(1951)* /

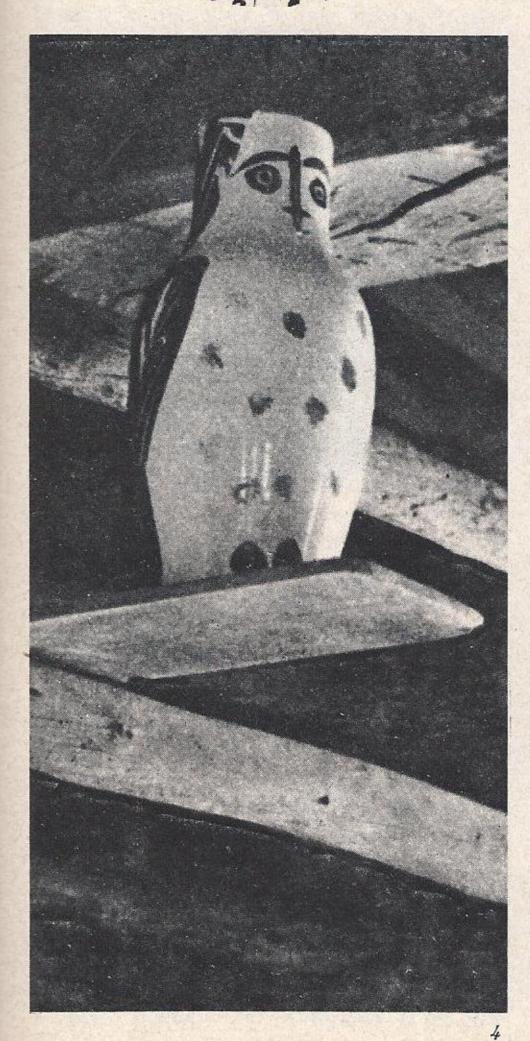
3. Cabeza de muerto *(1943)*.



1

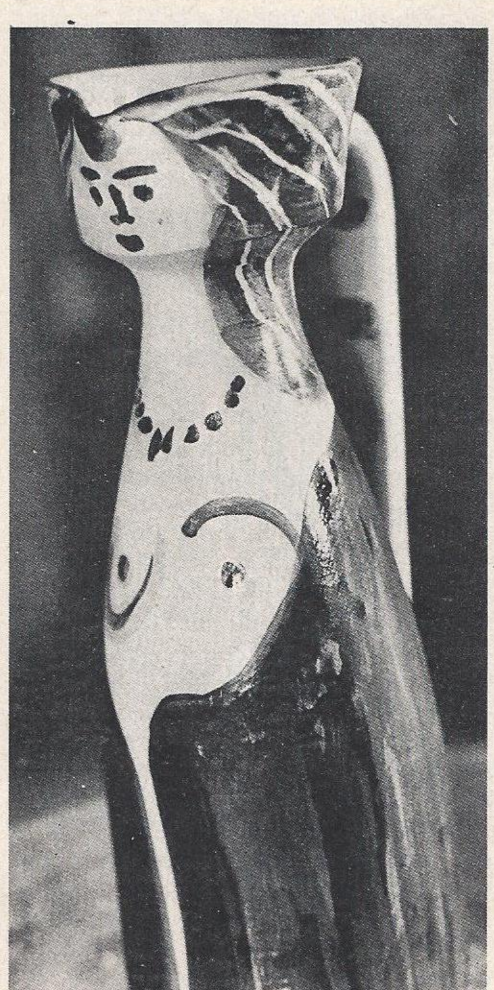


3

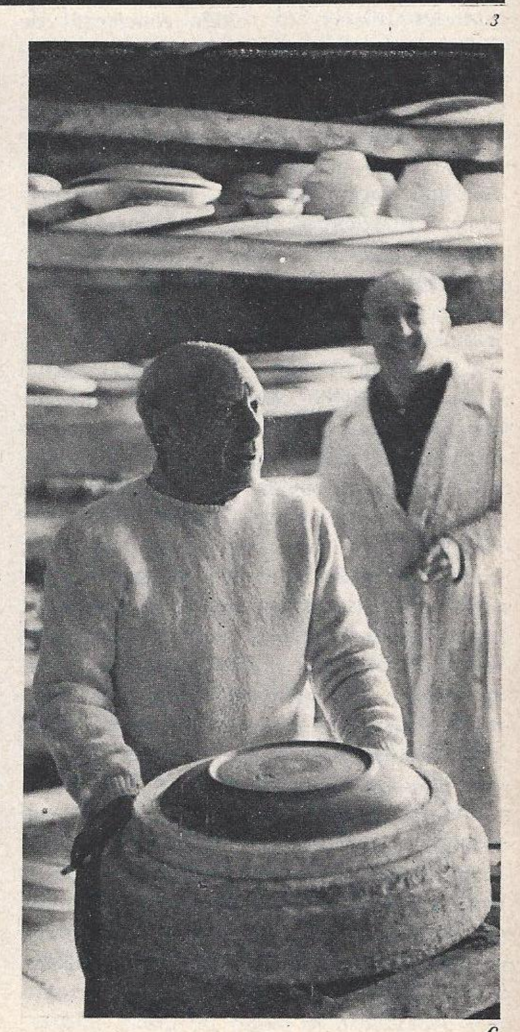


2

4



5



6

tarse cómo es que su obra, a diferencia de la de tantos otros artistas, continúa siendo en su desarrollo tan fresca y siempre sorprendentemente actual. Hay una única respuesta a esta pregunta: el arte de Picasso nunca es el fruto de un esquema preconstituido, de un *a priori* plástico, sino el resultado de un encuentro con la realidad, que siempre cambia, ofreciendo estímulos nuevos en situaciones diversas. En el cambio incesante de la realidad se halla el secreto de su renovación. Por esta razón, las subdivisiones de su trabajo en "épocas" sólo deben considerarse como indicaciones cómodas: en realidad, los caracteres de tales "épocas" aparecen, desaparecen, son retomados, refundidos o aumentados con nuevas intuiciones, y así sucesivamente. Pero lo que hace activas y presentes a sus más diversas vicisitudes expresivas es esta actitud de no negarse jamás a las punzantes instancias de la realidad, esta perenne capacidad de recibir las sugestiones de la vida. El pintor, según sus palabras, debe estar "constantemente atento a los sucesos lacerantes, ardientes o dulces del mundo, y adecuarse con todo su ser a estas imágenes". Y continúa así su pensamiento: "¿Cómo sería posible desinteresarse de los otros hombres, y en virtud de qué ebúrnea indiferencia separarse de una vida que ellos nos aportan copiosamente?"

Las "sentencias" de Picasso

A lo largo del itinerario de su vida de artista, Picasso no ha dejado de expresar su pensamiento, su poética, en conversaciones con los amigos, en entrevistas, y a veces también en declaraciones escritas. Muchos de estos pensamientos, de estos juicios, de estas "sentencias", son a menudo aclarados. Ellos revelan plenamente el carácter de Picasso, su temperamento desprejuiciado, irreverente y paradojal, siempre dispuesto a provocar y destruir el lugar común. Son pensamientos y juicios a menudo insólitos, que pueden sugerir un modo particular de contemplar una obra o quizás toda su pintura. Ya hemos citado algunos de ellos, pero quizás valga la pena citar algunos otros. Éstos, por ejemplo:

"En arte, una de las fórmulas más mezquinas es la siguiente: le ruego que reciba, señor, la expresión de mi más alta estima. Es una fórmula que ha ensuciado en todos los tiempos a las mejores obras, porque expresa servilismo hacia toda una sociedad".

"Cuando se parte de un retrato y se trata, con una serie de eliminaciones sucesivas, de hallar la forma pura, el volumen nítido y desnudo de los detalles, se llega fatalmente al huevo. De mismo modo, partiendo del huevo, puede llegarse al resultado opuesto, al retrato, siguiendo el camino inverso. Pero el arte, creo, escapa a este itinerario demasiado simple, que consiste en ir de un extremo a otro. Sobre todo, es necesario poder detenerse a tiempo".

"Variación no significa evolución. Si un artista varía su expresión quiere decir solamente que ha cambiado su modo de pensar, y esto puede ser para mejor o para peor. Mis diversos estilos no deben considerarse como una evolución, y menos aún escalones hacia un desconocido ideal de pintura. Todo lo que he hecho ha sido siempre para el presente, con la esperanza de que permanezca en el presente".

"Evidentemente, se pueden pintar cuadros ajustando las diferentes partes de modo que puedan quedar bastante bien juntas, pero carecerán de todo drama. Quiero llegar al punto en el cual nadie pueda decir cómo está hecho un cuadro mío. ¿Qué quiero decir con esto? Simplemente que no quiero que del cuadro surja otra cosa que no sea emoción".

"El pintor pasa por estados de plenitud y de restitución. Este es el secreto del arte. Voy a pasear al bosque de Fontainebleau y me indigesto de verde. Por ende, debo liberarme de esta sensación en un cuadro. El verde es en éste el color dominante. El pintor pinta por una necesidad de liberarse de sensaciones y visiones. Los demás se apoderan de ellas para cubrir un poco de su desnudez; toman lo que pueden y como pueden".

"Siempre he trabajado para mi tiempo. Nunca me he preocupado del espíritu de investigación. Yo expreso lo que veo".

"En realidad, no se copia la naturaleza, ni siquiera se la imita; más bien se deja que los objetos imaginados se revistan de apariencias reales. No se trata de partir de la pintura para llegar a la naturaleza: es necesario ir de la naturaleza a la pintura. Hay pintores que transforman el sol en una mancha amarilla, pero hay otros que, gracias a su arte y a su inteligencia, transforman una mancha amarilla en sol".

"Creo que en el origen de toda la pintura se hallará una visión organizada subjetivamente, o bien una iluminación inspirada, por el género de la de Rimbaud. No atribuyo ninguna importancia al tema, pero le atribuyo una muy grande al objeto. ¡Respetad al objeto!".

"Raymond Cogniat escribe que mi arte es *monstruoso e inhumano.* Esto me asombra, ya que, por el contrario, trato siempre de observar la naturaleza. Así, mirad, he puesto en esta naturaleza muerta un manojo de puerros. Pues bien, yo quisiera que mi tela oliese a puerro. Yo me aferro a la semejanza, una semejanza profunda, más real que lo real, que llegue a lo que está más allá de lo real. Así concibo yo el surrealismo, pero esta palabra ha sido usada con un significado distinto".

La grandeza de Picasso

Según estos lineamientos se ha desarrollado, y se desarrolla, el arte de Picasso, hasta sus obras más recientes. Quizás podamos preguntarnos cuánto es lo que

Algunas cerámicas de Picasso con características representaciones de animales (1, 2, 3, 4, 5).

6. Picasso en el taller de cerámica Meduna en 1950.

7. Picasso y el panel La caída de Icaro *(Palacio de la Unesco, París, 1957).*



7

subsistirá del *corpus* completo de la producción de Picasso, es decir, cuánto es lo que algún día sólo se señalará como producto de una polémica cultural o como verdadero resultado poético. No hay duda, en efecto, que más de una vez Picasso se ha dejado arrastrar por sus humores revoltosos e irrisorios, pero estos momentos son más raros de lo que se piensa. Más frecuentemente quizás, entre dos intensos períodos creadores, es decir, en las pausas que siguen a fuertes estados de tensión y que preceden al comienzo de otras fases sumamente dramáticas o apasionadas, Picasso se ha abandonado libremente al flujo inagotable de su virtuosismo: salen entonces de sus manos milagros de gracia, de pericia gráfica y de felicidad figurativa. Pero ni siquiera estos momentos abundan demasiado. Picasso no es un pintor "puro"; por el contrario, es un artista profundamente sumergido en nuestro tiempo, un artista que ha registrado todas las contradicciones de nuestro tiempo de manera no pasiva. Hasta ha revelado estas contradicciones cuando sólo estaban latentes: las ha hecho explícitas para todos. Cuando se contemplan sus obras, esta verdad surge con fuerza. En otras palabras, Picasso no sólo se ha revelado a sí mismo con esa potencia de extraversión que le conocemos, sino que, junto a sí mismo, ha revelado nuestra época, hasta tal punto está fijado a ella con todas sus raíces de hombre y de pintor. En esto reside la grandeza de Picasso. Su historia es la historia de cómo ha reaccionado a todo lo que ha sucedido a su alrededor. En otras palabras, podemos decir que Picasso es un testimonio de nuestro tiempo en el mundo del arte, el mayor de los testimonios, por cierto. Un testimonio hasta de lo que en nuestro tiempo hay de antihumano, además de todo otro sentimiento libre y generoso. Pero lo que es necesario repetir es el hecho de que su testimonio está dado desde el interior de nuestras vicisitudes. Picasso no es un juez ni un moralista, es un artista que vive *dentro* de nuestra realidad contemporánea, impregnado de sus rencores, de sus desesperaciones, y también de sus virtudes de redención. Por ende, en la obra de Picasso no se puede dividir el *bien* del *mal*, la *vida* de la *muerte*, como en toda verdadera dialéctica. Sería una operación absurda, carente de fundamento crítico. Por el contrario, Picasso, como ya se ha dicho, está en la dialéctica continua de esos términos de contraste: una dialéctica que no por expresarse —como toda verdadera dialéctica— con afirmaciones antitéticas, es por ello la matriz de una fractura, una división, del mundo poético.

1\. Pablo Picasso en una típica actitud suya.

Y aquí el discurso retorna al punto en el cual lo habíamos iniciado, retorna a la fuerza, a la evidencia de Picasso, a la verdad elemental de sus pasiones, a la drástica violencia de su síntesis figurativa, que rechaza la ambigüedad o la indeterminación. El prodigio de Picasso consiste en hacer convivir, o mejor aún, coincidir, estas cualidades de simplificación con la profundidad y el valor universal de sus imágenes. En una poesía dedicada a su amigo Pablo, Eluard ha escrito:

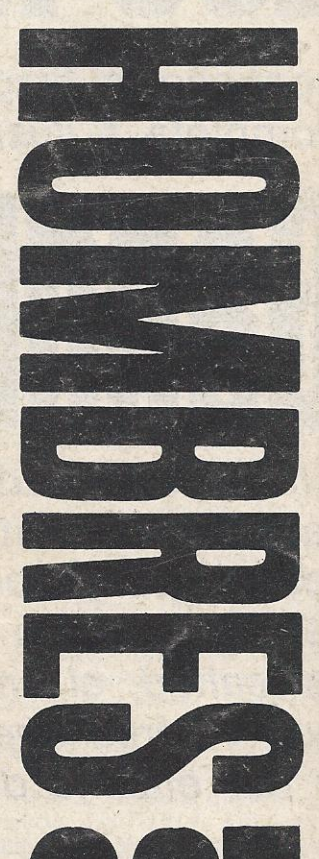
Todo renace bajo tus ojos justos
Y sobre los recuerdos presentes
Sin orden y sin desorden con simplicidad,
Surge el prodigio que nos hace ver.

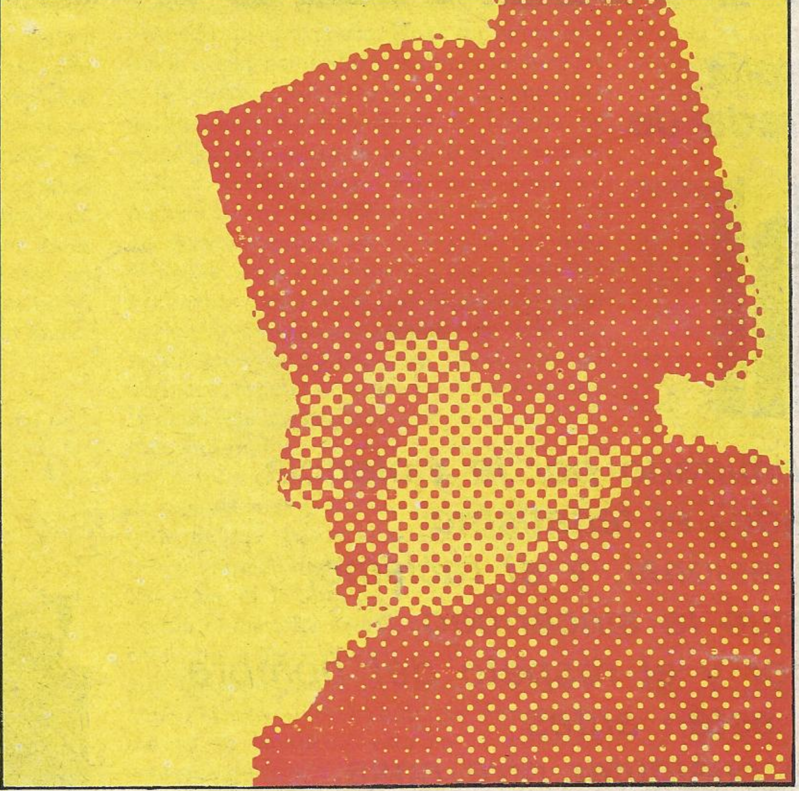
Eluard había intuido el problema de la simplicidad y de la evidencia picassiana, de su estilo *sin orden y sin desorden;* esto es, un estilo desvinculado de los conceptos normales de orden o desorden, porque nace de las exigencias de una época que ha transformado radicalmente las convenciones del pasado. Y realmente Pablo Picasso aparece fuera del pasado a quien lo contempla. Muchos otros artistas han renovado los modos y los estilos del arte, han trastrocado los planos, han desmenuzado las reglas de la perspectiva tradicional, han desintegrado el objeto, pero debajo de todas las innovaciones se advierte todavía un mundo espiritual que permanece unido al pasado. Picasso, aun cuando se sirva de normas formales anteriores, es siempre "contemporáneo", porque la sustancia de su inspiración es contemporánea. En resumen, parece haber descubierto de repente los secretos de la pintura, desgarrando el filtro que la separaba de nuestra actualidad de hombres de hoy, y haciendo así de ella, para todos nosotros, algo insustituible, angustiante y esclarecedor.

Bibliografía

G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, París, 1913. C. Argan, *Scultura di Picasso*, Venecia, 1953. R. Arnheim, *El "Guernica" de Picasso; génesis de una pintura*, Barcelona, G. Gili, 1976. Arts council of Great Britain, *A Picasso anthology: documents, criticism, reminiscences*, Londres, Thames and Hudson, 1981. J. C. Aznar, *Picasso y el Cubismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956. A. H. Barr, *Maestros del arte moderno*, Pto. Rico, Ed. de la Universidad. Brassai, *Conversaciones con Picasso*, Aguilar, 1966. P. Cabannet, *Le siècle de Picasso*, París, Denoël, 1975, 2. v. J. Cassou, *Picasso*, Barcelona, Argos. A. Cirici Pellicer, *Picasso antes de Picasso*, Barcelona, 1946. D. Cooper, *Picasso theatre*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1968. P. Daix, *Picasso, the cubist years 1907-1916; a catalogue raisonne of the paintings and related works*, Londres, Thames and Hudson, 1979. P. Daix, *La vie de peintre de Pablo Picasso*, París, Editions du Seuil, 1977. M. De Micheli, *Scritti di Picasso*, Milán, 1964. J. Golding, *Cubism: a history and analysis 1907-1914*, Londres, 1959. D. H. Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres*, París, 1961. F. Mathey, *El cubismo*, Buenos Aires, Viscontea, 1977, 2 v. J. Merli, *Picasso*, Buenos Aires, Poseidón. A. Moravia, *La obra pictórica completa de Picasso azul y rosa*, Barcelona-Madrid, Noguer, 1976. Museo del Prado, Casón buen retiro, *Guernica-legado Picasso*, Madrid, 1981. Museo Rufino Tamayo, *Picasso 1963-1973; su última década*, México, 1984. The museum of modern art, *Pablo Picasso, a retrospective*, Nueva York, 1980. The museum of modern art, *The sculpture of Picasso*, Nueva York, 1977. National museum of modern art, *Picasso; masterpieces from Marina Picasso collection and from museums in USA and USSR*, Tokio, 1983. F. Olivier, *Picasso et ses amis*, París, 1933. J. Palau i Fabre, *Picasso en Cataluña*, 2. ed., Barcelona, Polígrafe, 1975. J. Payró, *Picasso y el ambiente artístico-social contemporáneo*, Buenos Aires, Nova, 1960. *Picasso's Picassos; an exhibition from the Musee Picasso, Paris*, Londres, Arts council of Great Britain, 1981. R. Penrose, *Picasso, su vida y su obra*, Barcelona, Argos-Vergara, 1981. M. Raynal, *Picasso*, Paris, 1922. C. Roy, *La guerre et la paix*, París, 1952. F. Russoli, *La obra pictórica completa de Picasso cubista*, Barcelona-Madrid, Noguer, 1973. J. Sabates, W., Boeck, *Picasso*, Barcelona, Labor. G. Stein, *Picasso*, Buenos Aires, Schapire. L. Steinberg, *Other criteria; confrontations with twentieth-century art*, Nueva York, Oxford university press, 1972. A. Vallentin, *Pablo Picasso*, París, 1957. Chr. Zervos, *Pablo Picasso*, Paris, Cahiers d'art, 1932-1972, 33 v.

LOS HOMBRES





LOS HOMBRES

LOS HOMBRES

La colección de biografías históricas más importante del mundo.

Los grandes períodos de la historia universal desde la civilización de los orígenes hasta el mundo contemporáneo.

La interpretación más moderna y documentada de los hechos que preocuparon y preocupan al hombre: la historia, las ciencias, el arte, la religión, la política.

Prestigiosos autores han prestado su colaboración: Jean Bachelot, Ruggiero Romano, José María Moreno Galván, Christopher Hill, Isaac Deutscher, Albert Soboul, Rafael Alberti, Fernand Braudel, Jacques Le Goff, Alberto Tenenti, A. M. Schlesinger (h), François Chatelet, etc., etc.

Más de 5.000 fotografías, cuadros, mapas, grabados, a todo color y en blanco y negro, que forman un extraordinario Archivo Documental de la Historia del Mundo.

Las biografías de los personajes de todos los tiempos y todos los países cuya historia es la historia del mundo.

Plan de la obra

1/ La civilización de los orígenes
Homero, Pitágoras, Moisés, Buda, Confucio, Zoroastro, Solón...

2/ El mundo grecorromano
Pericles, Sócrates, Platón, Aristóteles, César, Augusto, Virgilio, Jesús . . .

3/ Cristianismo y Edad Media
Carlomagno, Mahoma, Gengis Khan, Tomás de Aquino, Dante, Marco Polo, Giotto . . .

4/ Del Humanismo a la Contrarreforma
Leonardo da Vinci, Miguel Angel, Carlos V, Maquiavelo, Cristóbal Colón, Lutero . . .

5/ Los siglos XVII y XVIII
Galileo, Shakespeare, Richelieu, Cervantes, Descartes, Túpac Amaru, Voltaire, Newton . . .

6/ La Revolución Francesa y el período napoleónico
Robespierre, Stendhal, Napoleón, Goya, Beethoven, Goethe, Metternich . . .

7/ El siglo XIX (I)
Hegel, San Martín, Darwin, Artigas, Poe, Wagner, Balzac, Lincoln . . .

8/ El siglo XIX (II)
Marx, Verdi, Nietzsche, Tolstoi, Van Gogh, José Martí, Pasteur, León XIII . . .

9/ El siglo XX (I)
Freud, Churchill, Picasso, Lenin, Einstein, Hitler, De Gaulle.

10/ El siglo XX (II)
Sartre, Che Guevara, Franco, Gandhi, Proust, Eisenstein . . .

La publicación se inicia con los títulos correspondientes al **Siglo XX.**
La dirección se reserva el derecho de cambiar algunos de los títulos del presente plan.